418.02
DON c

ANTOINE BERMAN

# POUR UNE CRITIQUE DES TRADUCTIONS : JOHN DONNE

*Ouvrage publié avec le concours du Centre national du livre*

nrf




GALLIMARD

INVENTARIO N° 50642

© *Éditions Gallimard, 1995.*

# NOTE DE L'ÉDITEUR

Si j'ai pris la responsabilité de l'édition de ce manuscrit c'est parce que « l'ouvrage que voici est né dans les circonstances que voici ».

Antoine Berman est mort à quarante-neuf ans, le 22 novembre 1991. Au cours des trois mois pendant lesquels a sévi sa brutale maladie, il a écrit ce livre, nuit et jour, sans relâche. Il écrivait sur des cahiers d'écolier, d'une écriture fine et précise, sur un coin de la table de la salle à manger, entouré de ses enfants, dans une concentration extrême. À l'hôpital, il ne se couchait pas, transformant son lit en une étendue couverte de livres et de papiers. À mesure qu'il avançait dans son travail, il reprenait son texte sur de nouveaux cahiers et me demandait de jeter les cahiers antérieurs. C'est sous cette forme que ce livre est né : dans sept cahiers d'écolier, à spirale, à couverture écossaise bleu et rouge. Sur la couverture du cahier 7, une photocopie en couleur, découpée et collée, d'un portrait de John Donne : un visage émacié et, d'après Michel Deguy – mais je le crois aussi – une certaine ressemblance avec Antoine. Parfois Antoine me lisait des passages qu'il venait d'écrire. Il le faisait également pour des amis qui lui rendaient visite, à l'hôpital, ou à la maison. C'étaient des lectures à voix haute – mais je ne savais pas encore à quel point cette voix résonnerait dans le livre. Lectures répétées de l'« Introduction[1] », ou encore Péguy, Pasternak, Benjamin... Nous l'écoutions, pris dans la voix de l'écriture et dans sa permanence. Les mots que nous entendions démantelaient la forteresse médicale. Le poète n'est jamais malade.

« Mon corps, ce papier, ce feu[2]. » Corps transmué en écriture. Le poème est peut-être la seule forme d'écriture à avoir une voix. Non pas dans le sens où il serait fait pour être dit mais dans la manière dont le dit du poème se fait entendre. Est-ce à cause de cela, par la présence unique de cette voix du poème, résonance pure de l'écriture essentielle, que, dans la tristesse, le poème est consolation ? Au-delà des oppositions de l'« oral » et de l'« écrit » il y a la voix de l'écriture. Ce livre, où nous entraîne la pensée heureuse et calme, péremptoire et ouverte de son auteur, parce qu'il est tout entier pris dans le rayonnement du poème de Donne, a lui aussi une voix.

Parce que ce livre est un acte d'écriture il est à lire comme un livre achevé. Acte singulier, irréversible, qui nous donne à penser. « La littérature [...] a bien pour idéal ce moment [...] où "la vie porte la mort et se maintient dans la mort même" pour obtenir d'elle la possibilité et la vérité de la parole[3]. »... « La mort [...] est l'extrême [...]. Qui dispose d'elle dispose extrêmement de soi[4] », écrit Blanchot.

Respectant l'intégrité du texte, le travail d'édition de cet ouvrage a seulement consisté à compléter ce qui devait l'être : quelques citations manquantes ou des notes laissées en blanc. L'auteur prévoyait un chapitre de plus, peut-être un épilogue (comme en témoigne un plan dactylographié) et – dans le cahier 5 – six pages blanches pourraient indiquer une lacune. Un seul chapitre – celui qui traite de la traduction de Donne par Auguste Morel, écrit sur des feuilles volantes – était inachevé. Dans l'« Introduction », l'auteur lui accordait une place *entre* l'analyse de la traduction de Philippe de Rothschild et celle d'Octavio Paz. Pour préserver la continuité du texte existant, le chapitre sur Morel a été placé *après* l'analyse de la traduction de Paz, sans changer pour autant l'« Introduction ».

Il a fallu également modifier la table des matières qui comportait des imprécisions ou des répétitions. L'auteur voulait-il diviser l'ouvrage en deux grandes parties (cf. le plan) ou en trois ? La seconde solution a été retenue : elle place au cœur du livre les analyses des traductions de Donne.

Deux notes ont été ajoutées, signalées par un astérisque et placées en bas de page.

Je tiens à remercier ici Pierre Leyris ainsi qu'Évanghélos Bitsoris pour l'aide qu'ils m'ont apportée. Je dois à notre ami Pierre Leyris plusieurs lectures éclairées et minutieuses du manuscrit et une disponibilité de tous les instants. Grâce à Évanghélos Bitsoris la plupart des références manquantes ont pu être retrouvées, et ses conseils toujours justes ont guidé l'édition du livre.

Je remercie également Claire Miquel dont l'attention portée à la saisie du manuscrit et les nombreuses remarques ont été précieuses.

Merci enfin à Georges-Olivier Châteaureynaud et la Société des gens de lettres, à Marie-Claude Bernage, Cécile Gaudin, Nathalie Savary, Michel Camain, Jean-Pierre Berman, Brigitte Fichot, Nella Melega, Rebecca Peyrelon, Vincent Orssaud, Paul Bensimon, Yves Bonnefoy.

Isabelle Berman.

1. « Introduction à "Pour une critique des traductions : John Donne" », publiée par Michel Deguy, dès janvier 1992, *in Po&sie*, n° 59, Belin, Paris.
2. M. Foucault, *Histoire de la folie à l'Âge classique*, Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires, Paris, 1972, Appendice 2, p. 583.
3. M. Blanchot citant Hegel *in De Kafka à Kafka*, Gallimard, coll. Folio/Essais, Paris, p. 35.
4. *Ibid.*, p. 133.

*à Isabelle*
*Nicolas*
*Alexandre*



# INTRODUCTION

L'ouvrage que voici est né dans les circonstances que voici. Depuis plusieurs années (1985 exactement), je travaillais à un livre sur la traduction en France du XIVᵉ au XVIIᵉ siècle, centré sur les figures de Nicole Oresme, Jacques Amyot, Joachim du Bellay et Perrot d'Ablancourt. Mais le livre, comme on dit, traînait la patte. Pour toutes sortes de raisons, le temps me faisait défaut pour y travailler continûment. Par ailleurs, il exigeait des lectures étendues de sources primaires et secondaires et, plus fondamentalement, une pénétration des mondes des XIVᵉ, XVIᵉ et XVIIᵉ siècles qui n'allait pas de soi. Habiter l'univers du romantisme allemand, c'est-à-dire la fin du XVIIIᵉ siècle, m'avait été beaucoup plus aisé. La remontée « archéologique » vers Amyot et *a fortiori* Oresme n'autorisait aucune intimité immédiate. Néanmoins le livre avançait, lentement, année après année, nouvelle version, enrichie de nouvelles lectures, après nouvelle version. Mon impression d'ignorance, ou plutôt, de savoir lacunaire, diminuait. Mais le travail à accomplir restait considérable. Et le temps que je pouvais lui accorder toujours aussi réduit. Par ailleurs, un sentiment tenace m'habitait : ce livre serait-il la vraie « suite » de *L'épreuve de l'étranger* ? Ne serait-il pas trop « érudit », trop « historique » ? En me posant ces questions, je pensais évidemment aux lecteurs de *L'épreuve de l'étranger* dont j'avais pu connaître les réactions. N'attendaient-ils pas un « autre livre » que celui que je préparais laborieusement ? Il me le semblait parfois. Mais quel livre ? Je n'avais aucun autre livre en tête, du moins pour l'immédiat. Enfin, tout cela était me donner trop d'importance.

Il y a un an, je dus entreprendre, pour l'université, la

rédaction d'une « synthèse » de mes « travaux » sur la traduction, c'est-à-dire de *L'épreuve de l'étranger* et des divers textes et articles que j'avais publiés depuis 1984, ou même avant. Là encore, les choses furent au début très laborieuses. « Synthétiser » *L'épreuve de l'étranger* fut particulièrement difficile. Mais tout changea lorsque j'en vins à l'un des chapitres de la synthèse consacré à mes « analyses de traductions ». Dans mes séminaires du Collège international de philosophie, j'avais fait beaucoup d'analyses de traductions, par exemple de *La tâche du traducteur* de Walter Benjamin, par Maurice de Gandillac, du *Paradis perdu* de Milton, par Chateaubriand, d'*Antigone*, par Hölderlin, de *L'Énéide*, par Klossowski, d'un conte de Grimm, par Armel Guerne et Marthe Robert, etc. Peu à peu, encore que de manière improvisée et embryonnaire, s'était ébauchée, sinon une « méthode », du moins une forme d'approche des traductions. Pour ma synthèse, j'avais choisi la dernière analyse faite au Collège international de philosophie (1989), celle d'un poème de John Donne, l'élégie XIX *Going to bed*, un des plus beaux « poèmes d'amour » que je connaisse. Dans mon séminaire, je commentais l'élégie et la confrontais à deux traductions françaises (Yves Denis, Philippe de Rothschild) et à une traduction mexicaine (Octavio Paz).

En reprenant le texte de mon séminaire et en cherchant à l'adapter pour ma synthèse, il se passa quelque chose d'imprévu : le chapitre en question se mit à grandir, grandir, jusqu'au moment où il me devint clair que cette partie de la synthèse (intitulée initialement « Les analyses de traductions ») *désirait devenir un livre*. Un livre qui était à la fois, ou restait, comme dans la synthèse, un ouvrage sur la critique des traductions, sur le genre « critique des traductions » et un ouvrage sur John Donne, ses traductions (anciennes) et sa (future, désirable) retraduction.

Tout alors se mit à aller très vite, et le livre s'écrivit dans une sorte d'impatience qui n'excluait cependant pas la patience de multiples réécritures et de très nombreuses lectures ou relectures venant étayer le travail d'écriture. Déjà, en avançant, je voyais un certain nombre d'interlocuteurs, de lecteurs du livre, dont plusieurs étaient d'ailleurs maintes fois évoqués dans celui-ci. Je n'écrivais pas tant pour eux qu'*avec eux*.

J'ai dit que l'ouvrage, tout en s'étant désormais déployé comme ouvrage, était resté ce qu'il était dans la synthèse. Cela



renvoie à sa division en *deux parties bien distinctes*, la première étant, tout à fait académiquement, la propédeutique épistémologique de l'autre. Cette propédeutique, peut-être utile, voire nécessaire dans la synthèse, n'était pas obligatoire pour un ouvrage sur John Donne et ses traductions. Mais j'ai préféré laisser les choses telles qu'elles avaient été fixées initialement.

La *première partie de l'ouvrage* traite de la critique des traductions, présentée comme l'un des genres de la Critique, avec un C majuscule. Pour moi, la Critique, outre qu'elle représente une véritable institution, est réelle dans les *grands critiques occidentaux* depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, et surtout depuis le « père fondateur » de la critique moderne, Friedrich Schlegel : au XX<sup>e</sup> siècle, elle est réelle pour moi avec des figures comme Walter Benjamin, Leo Spitzer, Hugo von Hofmannsthal, Ezra Pound, Boris Pasternak, Valery Larbaud, Maurice Blanchot, Roland Barthes, Gérard Genette, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Hans Robert Jauss, Roman Jakobson, Jean Starobinski, Giuseppe Ungaretti, Michel Deguy – je cite pêle-mêle les noms qui me viennent à l'esprit, mélangeant les plus grands aux moins grands, ceux qui n'ont été « que » critiques et ceux qui ont été surtout poètes ou écrivains, ceux qui ont voulu être « scientifiques » et ceux pour lesquels la critique appartenait au mouvement de leur propre œuvre. Tous, avec passion et rigueur, ont écrit sur d'autres œuvres ; tous ont contribué à bâtir ce grand édifice de la Critique qui est au service des œuvres, de leur survie et de leur illustration, et des lecteurs.

À partir de ces grandes œuvres critiques que je n'ai cessé de lire et de relire depuis trente ans, à partir, surtout, de Schlegel et de Benjamin, je dessine dans cette première partie les contours d'une critique des traductions qui viendrait constituer l'une des ailes de l'édifice critique. J'essaie de montrer son sens, sa nécessité et sa positivité.

Mais cette critique n'existe-t-elle pas déjà ? Et sous les formes les plus diverses ? Et sans doute depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle ? Oui et non. Il existe depuis l'Âge classique des recensions critiques de traductions, où « critique » signifie *jugement* (en langage kantien) ou *évaluation* (dans le langage d'une moderne école de traducteurs). Mais si critique veut dire analyse rigoureuse d'une traduction, de ses traits fondamentaux, du projet qui lui a donné naissance, de l'horizon dans lequel elle a surgi, de la

position du traducteur ; si critique veut dire, fondamentalement, *dégagement de la vérité d'une traduction*, alors il faut dire que la critique des traductions commence à peine à exister.

Ce que l'on trouve le plus souvent, ce sont des analyses comparatives, produites dans les contextes les plus variés. Il y en a beaucoup, qui vont des plus naïves et des plus simples aux plus fouillées et étendues. Mais justement parce qu'elles apparaissent dans des contextes d'écriture à chaque fois différents, elles n'ont pas de *forme spécifique*. Elles ne nous aident donc pas à constituer un « genre ».

C'est ailleurs qu'il faut chercher, sinon des modèles, du moins des exemples consistants d'un tel genre. Il en est, dans l'état actuel de mes connaissances, deux, qui produisent par conséquent deux formes d'analyses ou de critiques de traductions.

La première est celle qu'a inaugurée, il faut le dire, Henri Meschonnic avec ses fameux textes sur les traductions de Celan, de la Bible, de Trakl, etc. Cette forme de critique a ici une forme négative, et même polémique, qui correspond à ce que Benjamin a appelé « l'inévitable moment négatif de ce concept [de critique en général] [1] ». Meschonnic, sans nul doute, a créé une véritable forme, liée chez lui à tout un édifice théorique qui ne nous concerne pas ici (poétique, théorie du rythme, etc.). J'essaie de dégager la logique de cette forme et ses traits fondamentaux ; je souligne sa positivité et, en même temps, ce que cette logique comporte (peut-être à cause de la personnalité même de l'auteur) d'unilatéral et, parfois, d'injuste au sein de sa justesse même.

La seconde forme est celle que propose l'école dite de Tel-Aviv (Even-Zohar, Toury) qui développe une « sémiotique » de la traduction elle-même coiffée par une sociocritique des traductions, ou plutôt de ce qu'elle appelle la « littérature traduite ». C'est au sein de cet ensemble sociocritique que l'on trouve et des analyses de textes traduits, et une réflexion théorique sur l'analyse de traductions. L'école de Tel-Aviv n'est pas trop connue en France, mais il y a longtemps qu'elle a des adeptes ailleurs, notamment en Belgique (Lambert, etc.) et au Canada (Brisset, etc.). De semblables courants, qui visent à une

1. *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. Ph. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, Flammarion, coll. « La philosophie en effet », Paris, 1986, p. 89.



théorie « culturelle » de la traduction, se développent aussi en Allemagne et en Autriche (Snell-Hornby, etc.) sans donner néanmoins lieu, que je sache, à des analyses de traductions *stricto sensu*.

Dans l'ensemble, les analyses de l'école de Tel-Aviv et de leurs adeptes belges et canadiens sont de type fonctionnaliste et déterministe : elles cherchent à étudier systématiquement ce que Meschonnic se contente de dénoncer expéditivement, à savoir les idéologies et les *doxas* qui marquent la pratique traductive et font des traductions ce qu'elles sont. Si Meschonnic écrit en militant, en combattant, nos sémiologues/fonctionnalistes, eux, se veulent des observateurs neutres et scientifiques, de vrais « traductologues ». Là encore, j'analyse les traits fondamentaux de la forme d'analyse que l'on trouve, surtout, chez Toury et Brisset. Là encore, le positif est souligné, et le négatif également.

Voilà pour les deux premiers chapitres de la première partie. Le troisième est consacré à l'exposition de *mon propre projet critique*, qui se réclame, lui, de l'*herméneutique* telle que l'ont développée Paul Ricœur et Hans Robert Jauss à partir de *L'Être et le Temps* de Heidegger. De même que Meschonnic, pour sa poétique, se réclame de noms comme Humboldt, Saussure, Benveniste ; de même que Brisset se base sur divers discours sémiologiques, sociologiques et structuralistes (Greimas, Foucault, Duvignaud, Jakobson, etc.), je me base, moi, sur l'herméneutique moderne. C'est mon choix. L'herméneutique moderne, *sous la forme sobre qu'elle revêt chez Ricœur et Jauss*, me permet d'éclairer mon expérience de traducteur, de lecteur de traductions, d'analyste de traductions et, même, d'historien de la traduction.

Mais mon analyse des traductions, étant et se voulant une *critique*, se fonde également sur Walter Benjamin, car c'est chez lui qu'on trouve le concept le plus élevé et le plus radical de la critique « littéraire » – et de la critique tout court. Non seulement Benjamin est indépassable, mais il est encore en avant de nous. Nous ne cessons d'essayer de le rejoindre, comme en poésie nous ne cessons d'essayer de rejoindre Hölderlin, Hopkins et Baudelaire.

Herméneutique post-heideggérienne et critique benjaminienne me servent donc ici à expliciter et ordonner (non systématiser) mon expérience de l'analyse de traductions.

Comme cette analyse est toujours et d'abord constituée de *lectures* et de *relectures*, mon trajet commence par là : les lectures de la traduction, puis, bien séparées de celles-ci, celles de l'original. La dialectique propre à ces lectures me mène à l'*auteur du texte traduit*, le fameux « sujet traduisant » dont tous les théoriciens de la traduction parlent sans parvenir à mettre la main dessus. Cette partie s'intitule logiquement : « À la recherche du traducteur ». Elle n'a absolument rien de subjectif : elle veut certes savoir, et concrètement, *qui* est le traducteur, mais surtout elle veut déterminer *sa position traductive, son projet de traduction et son horizon traductif*. Ces trois catégories herméneutiques sont longuement et précisément explicitées.

Après quoi, je passe à l'analyse comparative de la traduction et de l'original. Comment s'effectue la « confrontation » avec l'original ? Quelle est la forme langagière et scripturaire (« textuelle ») de cette « confrontation » ? C'est-à-dire : comment est *écrite* cette partie de la critique ? Question en vérité cruciale, car bon nombre des analyses de traduction existantes sont caractérisées par leur touffeur, leur opacité, leur hermétisme et leur langue de bois (sémiotique au premier chef) – même, en partie, celles de Meschonnic et de Brisset. Je présente quatre principes destinés à rendre la critique de traductions lisible et, si possible, captivante, ouvrante d'horizons : la « clarté de l'exposition » (pour reprendre l'expression de Hölderlin), la réflexivité, la digressivité et la commentativité (le caractère de « commentaire » au sens traditionnel).

Si l'analyse d'une traduction doit être aussi un *jugement* sur celle-ci, et elle doit l'être par essence (on n'est jamais naturellement neutre face à une traduction), quelle devra être la base d'un tel jugement ? Existe-t-il une base non subjective, et surtout non dogmatique, non normative, non prescriptive, une base *consensuelle* de jugement ? J'essaie de montrer que oui, qu'il y en a une, malgré les oppositions de surface comme celle des partisans de la littéralité et ceux du sens, ou celle (qui recoupe d'ailleurs l'autre) des « sourciers » et des « ciblistes ».

Le chapitre suivant est consacré à l'étude de la *réception immédiate de la traduction*. Ici, la critique médiate se penche sur la critique immédiate, celle qui a reçu la traduction à sa parution et a, partiellement, façonné son image auprès des lecteurs. Pour chaque traduction importante (ou d'une œuvre importante), cette critique immédiate est rassemblée dans les dossiers de



presse des maisons d'éditions. L'analyse de ces dossiers constitue tout un trajet passionnant, qui peut cependant difficilement valoir comme une fin en soi.

Le dernier chapitre définit les tâches d'une critique « productive » (l'expression est de Schlegel) dans le domaine des traductions. Quand la traduction est « bonne », « excellente », « grande », la critique est productive en ce que sa tâche est de refléter, de renvoyer au lecteur cette excellence ou cette grandeur. Schlegel dit à propos de la « critique poétique » qu'elle

> voudra exposer à nouveau l'exposition, donner forme nouvelle à ce qui a déjà forme, [...] et l'œuvre, elle la complétera, la rajeunira, la façonnera à neuf[2].

Toute traduction, comme d'ailleurs toute œuvre, a toujours besoin d'être ainsi reflétée, *illustrée* au sens de Dante[3]. *La critique est en son fond illustrative* : illuminée par l'œuvre elle l'illumine à son tour (c'est pourquoi il lui faut la « clarté de l'exposition »). Si la traduction est « moyenne », « insuffisante », « laide », « gauche », « mauvaise », « exécrable », « fausse », « erronée », « aberrante », tous prédicats impressionnistes qui ont leur vérité et que l'analyse *vérifie* généralement[4], alors il ne faut pas se contenter, comme le fait Meschonnic, d'un simple travail de destruction. Il appartient au critique, et d'éclairer le pourquoi de l'échec traductif (nous retrouvons là, d'une certaine manière, nos socio-sémio-critiques, mais sans leurs concepts et leur type de discours), et de préparer l'*espace de jeu d'une retraduction* sans faire le « donneur de conseils ». Cet espace de jeu est lui-même pris dans un espace plus vaste, celui de la *translation* d'une œuvre étrangère dans une langue-culture. Cette translation n'advient pas qu'avec la traduction. Elle advient aussi par la critique et de nombreuses formes de transformations textuelles (ou même non textuelles) qui ne sont pas traductives. *L'ensemble constitue la translation d'une œuvre*. Il y a une dialectique entre les translations non traductives et les traductions. On peut

2. *In* Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 112.

3. « Par cela que nous nommons illustre nous comprenons ce qui, illuminant et illuminé, rayonne », *De l'éloquence vulgaire*, trad. F. Magne, La Délirante, Paris, 1985, p. 30.

4. À la différence de prédicats comme « brillant », « élégant », « magistral », « beau » ou « belle », ils ne reflètent en général pas la *doxa* ambiante, mais l'être du texte traduit.

considérer qu'une œuvre n'est vraiment « transplantée » et « implantée » (ce qui ne veut pas dire : intégrée, naturalisée) que lorsqu'elle est traduite *stricto sensu* (et non, par exemple, adaptée). Mais une traduction ne se déploie et n'agit vraiment dans cette langue-culture que si elle est étayée et entourée par des travaux critiques et des translations non traductives.

À son tour, la translation des œuvres fait elle-même partie d'un plus vaste ensemble de translations ou circulations (comme la revue *Change* le postulait) qui vont dans deux sens d'une certaine façon antagonistes : celui de la *communication*, et par conséquent de l'humanité en tant que productrice de communication (mot forgé au XIVe siècle par Nicole Oresme, l'un des théoriciens et praticiens de la *translatio studii* médiévale), celui de la *migration*, et par conséquent de l'humanité comme réalité migrante, et migrante, *mutante et métissante*. Entre la communication et la migration, il y a un autre ensemble qui concerne aussi la traduction, qui est la *tradition*, et l'humanité en tant que productrice de *traditionalité*. Si la traduction est au cœur de la communication, de la migration et de la tradition, cela se manifeste historiquement, en Occident, par le fait que sa figure appartient au réseau des mots latins fondamentaux de *traditio, translatio, augmentatio*, etc. La traduction occidentale est traditionalisante, translative et augmentative. Et elle est, d'abord et surtout, *chose latine, chose romaine*. C'est à Rome qu'elle a pris, ou commencé à prendre, sa figure propre, et pas seulement chez ceux qu'on cite sempiternellement, Cicéron, Horace et saint Jérôme[5]. C'est toute la culture latine qui, à un certain moment, et parce qu'elle était fondée sur la *traditio* et l'*augmentatio*, est devenue « translative ». La chose était si nouvelle, et impliquait un rapport à la langue si différent, qu'il n'y avait pas encore de *nom* pour elle. Ainsi nous l'apprend Lohmann, loin de tous lieux communs :

5. La vision que Nietzsche donne de la traduction à Rome dans *Le Gai Savoir* (Gallimard, coll. « Folio/Essais », Paris, 1985, p. 110), qui se résume par « autrefois c'était conquérir que de traduire », rejoint celle de saint Jérôme à propos d'un autre traducteur romain : « *Sed quasi captivo sensus in suam lingua victoris jure transposuit.* » Mais ni la figure latine de la traduction ni la pratique de saint Jérôme ne se limitent à un « acte de conquête ». Le rapport des Romains à la traduction ne saurait être séparé de leur lien à la *traditio*, aux Pères fondateurs et à la Grèce. En écrivant que « la romanité se définit en grande partie par un traductionnisme conquérant et sans scrupules » (« La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain », *in Les tours de Babel*, Trans-Europ-Repress, Mauvezin, 1985, pp. 50-51), j'ai nettement péché par ignorance et préjugé. Dans ce livre, j'ai à reconnaître maints péchés de ce genre.



Le concept de traduction présuppose la possibilité de l'identité de contenu de ce qui est linguistiquement visé dans les diverses formes d'expression langagière. Ce concept de « traduction », pour être tout à fait précis, n'existe que depuis Cicéron, dans les écrits philosophiques et rhétoriques duquel nous assistons, d'une certaine manière, à la naissance de ce concept (qui représente un rapport entièrement nouveau de l'homme au langage) [...]. Cela s'exprime, entre autres choses, par le fait que Cicéron ne dispose pas encore de concept verbalement fixé pour cette opération (il dit par exemple : *vertere, convertere, aliquid (latine) exprimare, verbum e verbo, ad verbum exprimere, (graece, latine) reddere, verbum pro verbo reddere...)*. Le latin est donc ce lieu où ce nouveau rapport de l'homme au langage s'est d'abord formé en Europe, ce pour quoi on peut le caractériser comme la première langue au sens strict du mot (c'est-à-dire une langue qui, pour ses locuteurs, est faite de « termes » – non de « paroles » ! – termes qu'on se représente comme transcendant d'une certaine façon leur sens et qui, par là, sont par rapport à ce sens essentiellement « convertibles »)[6].

In-nommée et pluri-nommée, la *translatio* (mot fondamental de la latinité) était partout, et c'est un autre Allemand qui nous l'a récemment appris, Frederick M. Rener, dans son ouvrage sur l'histoire de la traduction occidentale, *Interpretatio : Language and Translation from Cicero to Tytler*[7], et ici il faut lire tout l'ouvrage pour s'en rendre compte. Il suffira seulement de rapporter ce fait étonnant, qui montre l'extension de l'*esprit de la traduction* à Rome :

À l'époque de la romanité tardive, les trois œuvres de Virgile, *Les Bucoliques, Les Géorgiques*, et *L'Énéide*, étaient considérées comme des traductions de trois poètes grecs, Théocrite, Hésiode et Homère – dans cet ordre. Cette idée se trouve chez Aulu-Gelle, quand il mentionne les comédies romaines qui ont été « traduites » (« versas ») du grec : « *sumptas ac versas de Graecis* »[8] [...].

Plus originairement, les fameuses « valeurs romaines », la *fides*, la *constantia*, la *severitas*, la *gravitas*, l'*auctoritas*[9] peuvent être elles-mêmes considérées comme les vertus cardinales du traduc-

6. J. Lohmann, *Philosophie und Sprachwissenschaft*, Dunker und Humblot, Berlin, 1965, p. 15.

7. Éd. Rodopi B.V., Amsterdam-Atlanta, 1989.

8. *Interpretatio : Language and Translation from Cicero to Tytler*, *op. cit.*, pp. 309-310.

9. Cf. Arnaldo Momigliano, *Sagesses barbares*, Gallimard, coll. « Folio/Histoire », Paris, 1991, p. 27.

teur en train de naître. Bien plus tard, Luther, l'ennemi de « Rome », s'en souviendra probablement en s'écriant :

> Ah ! Traduire n'est pas un art pour tout un chacun comme le pensent les saints insensés ; il faut, pour cela, un cœur vraiment pieux, fidèle, zélé, prudent, chrétien, savant, expérimenté, exercé[10].

Sans doute des flux de traductions ont-ils existé dans l'Antiquité bien avant Rome – il y a eu les traductions de l'espace mésopotamien, la Bible des Septante, etc. La Bible des Septante a été un événement – pour les Juifs[11]. Mais il demeure que c'est seulement à Rome, dans la Rome païenne, puis dans la Rome chrétienne (une Rome dans tous les cas dominée par la *religio*), que la traduction a pris forme, figure, stature, sinon encore statut et nom propre. Lorsque Leonardo Bruni, au XV<sup>e</sup> siècle, crée la forme renaissante de la traduction, qui est sa première *forme moderne* avant celle du romantisme allemand, en créant simultanément le mot même de *traduction*[12], il le fait à partir de la totalité rhétorico-grammaticale de la forme romaine de la traduction, alors que le Moyen Âge n'avait retenu de cette forme que le transfert de la « sentence » (du sens), la *translatio*[13].

10. Luther, *Œuvres*, tome VI, Labor et Fides, Genève, 1964, p. 198. L'allemand dit pour les « attributs » du cœur : « *ein recht/frum/trew/vleissig/forchtsam/christlich/geleret/erfarn/geübet hertz* » : *in* H.-H.S. Räkel, « Die sache selbs, der sprachen art, ein christlich hertz » – « Les principes d'une théorie de la traduction selon Martin Luther » – *TTR*, vol. 3, nº 2, université du Québec à Trois-Rivières, 1990, p. 93. Räkel traduit, en ordre inversé : « [...] un cœur habitué, expérimenté, renseigné, chrétien, respectueux, diligent, fidèle, pieux et droit. » Neuf attributs pour le cœur traductif là où Labor et Fides n'en énumèrent que huit, traduisant « *recht/frum* » par « vraiment pieux » au lieu de « droit/pieux ». Rener, le seul à prendre au sérieux cette liste de qualités, dit : « Il est improbable que cette liste soit de l'invention de Luther. Il est probable que Luther a utilisé une matrice traditionnelle qu'il a adaptée à sa propre situation. Des traces de la matrice pouvant avoir servi de modèle peuvent être trouvées dans le portrait de l'orateur idéal chez Quintilien » (*Interpretatio : Language and Translation from Cicero to Tytler, op. cit.*, p. 316). Lawrence Humphrey, dans son *Interpretatio linguarum seu de ratione convertendi et explicandi autores tam sacros quam prophanos* (1559), demande au traducteur, comme Luther, d'avoir « *fidelitas et religio* » (*ibid.*, p. 320). *Toutes* les « qualités » du traducteur, on le voit, sont romaines.

11. « Les livres sacrés étaient devenus accessibles à ceux qui s'intéressaient au judaïsme. Rien ne montre cependant que les Gentils, d'une façon générale, aient jamais connu la Bible : c'était du mauvais grec. Aucun poète, aucun philosophe hellénistique ne l'a jamais citée [...]. Le texte des Septante demeura un bien exclusivement juif jusqu'au moment où les chrétiens l'adoptèrent à leur tour. Nous ne savons même pas si l'ouvrage fut déposé dans cette grande fondation des Ptolémées qu'était la bibliothèque d'Alexandrie » (A. Momigliano, *Sagesses barbares*, *op. cit.*, pp. 103-104).

12. Cf. mon article « Tradition-translation-traduction », *in Po&sie*, nº 47, Belin, Paris, 1988.

13. Pour les concepts médiévaux de *translatio*, *translatio studii*, etc., lire Serge Lusignan, *Parler vulgairement*, Presses de l'université de Montréal, 1986.



Ainsi la traduction, en tant que forme, n'est point du tout, comme on ne cesse de le répéter sottement, « le plus vieux métier du monde ». Pour nous, Occidentaux, elle a une origine, un lieu et un temps de naissance. Hors Rome, il n'y a que balbutiements, traductions pragmatiques, actes translatifs fermés, bref, tout ce qui a lieu avant le Commencement[14].

Nous, traducteurs, sommes et resterons des Romains, même s'il nous faut lutter contre certains aspects de la romanité en nous ; même si, dans une certaine mesure, il nous faut devenir des Grecs et des Juifs.

Sur ces considérations s'achève la première grande partie de l'ouvrage.

La *seconde partie* est consacrée à John Donne et à ses traductions. On peut la considérer comme l'« application » de la première partie.

Traiter de John Donne et de ses traductions *en France*, c'est évoquer une situation lamentable : toute personne désireuse de lire le « grand poète anglais » en est réduite à aller en bibliothèque consulter des anthologies bilingues épuisées en librairie, et de toutes les manières insatisfaisantes. Il n'existe *aujourd'hui* (à ma connaissance) que deux traductions accomplies et accessi-

14. Ceci éclaire d'un jour dégrisant les propos sur le « rôle paradigmatique de la traduction biblique » et sur l'« impensé théologique » de la traduction (J.-R. Ladmiral). Il n'y a pas le moindre fondement historique à ce type d'assertion ; la traduction biblique, qui s'initie en effet avec saint Jérôme, est en elle-même déjà une chose romaine, structurée selon la figure romaine de la traduction. Autre chose est de dire que toute traduction d'une œuvre (quelle qu'elle soit : Pindare, Platon ou la Bible) suppose un esprit, un « cœur » pénétré de *religio* : saint Jérôme, Oresme, Luther, Amyot, Perrot d'Ablancourt, A.W. Schlegel, Tieck, Hölderlin, Voss, Chateaubriand, Baudelaire, George, Celan, pour citer pêle-mêle, tous genres confondus, de grands traducteurs occidentaux, ont tous un « cœur religieux » (et peu importe la confession). Cela n'a rien à voir avec de la « théologie » à « séculariser ». *Religieux*, ici, n'est d'ailleurs pas pensable sans *éthique* et *poétique*. *Le cœur traductif est poétique, éthique, religieux*. Rilke aussi parlait à propos du poète de « cœur exercé ». En ce qui concerne le prétendu « impensé théologique », cf. J.-R. Ladmiral, « Pour une théologie de la traduction », *in TTR*, vol. 3, nº 2, *op. cit.*, p. 121. D'une façon générale, la traduction biblique – chrétienne, juive ou autre – se donne dernièrement plus d'importance qu'elle n'en a. Certes, trois des plus grandes traductions de l'histoire de l'Occident sont des traductions de la Bible : la Vulgate, l'*Authorized Version* et la Bible de Luther. Mais si ces traductions sont « grandes », c'est parce que ce sont de véritables *œuvres*. À côté de ces trois Bibles-Œuvres, il y a des centaines (des milliers ?) de traductions de la Bible qui n'ont aucun intérêt. Bâtir une « théorie de la traduction » à partir des « problèmes » de la traduction biblique n'a pas de sens particulier. Elle est fondée – chez nos sécularisateurs – sur une « religion du Livre », du « Livre unique » dont on connaît les effets néfastes. Cf. à cet égard les remarques fondamentales de J.-C. Bailly dans *Le paradis du sens*, Bourgois, Paris, 1988, pp. 62-66.

bles de poèmes isolés de Donne : celles qu'Yves Bonnefoy a publiées dans le numéro 2 de la revue *Palimpsestes*[15] de *A Hymne to Christ, at the Authors last going into Germany*, et de *Hymne to God my God, in my sicknesse.* Un troisième poème de Donne peut être lu dans la belle traduction (présentée comme un essai au sein d'un article) de Robert Ellrodt, *A nocturnall upon S. Lucies day, Being the shortest day*, à trouver (si on le trouve) dans le dossier *John Donne* publié en 1983 par L'Âge d'Homme, sur lequel je vais revenir dans un instant.

Bref, Donne est quasi introuvable en France. Seul circule son nom.

Il existe certes un magnifique ouvrage d'Ellrodt, *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*[16], qui traite longuement de Donne, et le cite abondamment (en de belles traductions de l'auteur). Le numéro 45 de *Po&sie* a également publié un chapitre du non moins admirable ouvrage de John Carey, *John Donne : Life, Mind and Art*[17]. Ces deux chefs-d'œuvre critiques étayent suffisamment à eux seuls une traduction absente. Enfin, le dossier *John Donne*, publié par L'Âge d'Homme sous la direction de Jean-Marie Benoist, est divisé, comme il est d'usage, en deux parties : des études, des textes de l'auteur. On y trouve donc des traductions de poèmes de Donne prises dans l'un des recueils épuisés (les *Poèmes de John Donne* traduits par Jean Fuzier et Yves Denis, dont nous montrerons l'insuffisance) et quelques « essais » de traduction de Philippe de Rothschild de nature (on le verra aussi) aberrante ; l'autre partie, à de rares exceptions près, est d'une pesante érudition propre à décourager tout lecteur désireux de connaître Donne.

Que Donne, malgré les efforts de nombreuses personnes depuis, semble-t-il, le début de ce siècle, n'ait jamais pu réussir sa translation, à s'implanter chez nous, cela tient en premier lieu à cette chaîne de traductions défectueuses qui, si elles ont fait quelque bruit à leur parution, ont quand même *fermé tout accès* au poète en français. Ces traductions, et au premier chef celle de Jean Fuzier et Yves Denis, sont d'autant plus pernicieuses que, non critiquées dans leurs principes, elles risquent

15. Publications de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1990.
16. José Corti, Paris, 1960. Voir surtout la première partie, tome I, « John Donne et les poètes de la tradition chrétienne ».
17. Faber and Faber, Londres, 1981.



d'engendrer de nouvelles traductions semblables, *ad infinitum*. Il y a donc lieu de procéder à un travail critique de base destiné à fermer ce chemin de mauvaise répétition et à réfléchir sur les conditions et les présuppositions d'une nouvelle re-traduction.

Pour des raisons qui apparaîtront en leur temps, notre trajet analytique aura pour centre de gravité l'élégie XIX de Donne, *Going to bed*, dont seront présentées quatre traductions (et non plus trois comme dans le séminaire) : celle d'Auguste Morel, parue en 1925 dans le *Navire d'argent*[18], celle d'Yves Denis, parue dans les *Poèmes de John Donne*[19], celle de Philippe de Rothschild, parue dans le dossier *John Donne* des Éditions de L'Âge d'Homme[20], et, enfin, celle d'Octavio Paz (donc, en espagnol), parue en 1971 dans *Traducción : literatura y literalidad*[21]. Parce qu'elle est portée par un projet, et qu'elle n'est pas une traduction isolée, nous donnons la priorité à la traduction de Denis. Nous lui donnons également la priorité parce qu'elle représente une tendance que nous estimons erronée et dangereuse de la traduction des œuvres poétiques traditionnelles.

Après avoir présenté brièvement Fuzier et Denis (répondant en cela à notre question : *qui* est le traducteur ?) et leur anthologie, je passe tout de suite à l'examen de leur projet. Ce projet, on verra comment, se reconstitue aisément. Il s'agit d'une anthologie, et d'une anthologie sélective et hiérarchique, qui présente les poèmes de Donne qu'elle a choisis dans le sens d'une certaine « montée spirituelle », et exclut les poèmes de commande du poète, qu'elle juge « conventionnels ». Il s'agit, ensuite, d'une traduction qui se veut poétique, c'est-à-dire versifiée, et qui cherche à produire un « Donne français » ; ce qui signifie deux choses : un Donne dont on a cherché, fût-ce chez plusieurs poètes plus ou moins contemporains, l'équivalent français (de Scève à Ronsard, de Desportes à Sponde, etc.) et un Donne tel qu'il aurait été s'il avait été traduit à l'époque ou – hypothèse du préfacier, J.-R. Poisson – si lui-même avait écrit en français (comme Rilke, ajoute Poisson[22]). Ce qui

18. Le *Navire d'argent*, nº 1, 1925, pp. 97-99.
19. Gallimard, Paris, 1962, pp. 76-77.
20. *John Donne*, L'Âge d'Homme, coll. « Les Dossiers H », Lausanne, 1983, pp. 82-83.
21. Tusquets Editores, Barcelone, 1971. La traduction de Paz est en réalité à peu près contemporaine de celle de Denis.
22. Hypothèse d'autant plus absurde que Rilke n'écrit pas en français comme en allemand.

revient à dire : un Donne traduit dans une langue et des formes archaïsantes.

Ce projet, je le soumets immédiatement à plusieurs critiques. La première est la suivante : l'idée de traduire un poète de la tradition, donc soumis à de strictes règles prosodiques et versificatoires (mais sans effort), en obéissant à de mêmes règles, ou à des règles équivalentes, est-elle absolument évidente ? Ne va-t-elle pas à l'encontre, en France, d'une certaine « crise » du vers annoncée par Mallarmé, et dont nous parle longuement, entre autres, un Roubaud[23] ? Le problème n'est pas celui de traduire en vers ou en prose, mais de savoir comment traduire en vers. La seconde a trait au « Donne français ». Cela a-t-il un sens de parler, et *a fortiori* de chercher, un Donne français ? Il saute aux yeux qu'aucun poète français, ni de l'époque ni d'après, ne ressemble, même de loin, à Donne ; il saute aux yeux, également, que Donne même est fortement différent des autres « poètes métaphysiques » anglais de son époque ; il saute aux yeux, enfin, que le domaine poétique anglais, tant de l'époque qu'en général, est fondamentalement différent du domaine poétique français, tant de l'époque qu'en général. L'idée d'un « Donne français » est donc inconsistante. Celle d'un Donne traduit dans la langue et les formes du français poétique de l'époque, en revanche, ne l'est pas *a priori*. Mais elle prête le flanc à de nombreuses critiques de fond, que j'expose en leur lieu.

Après cette critique du projet, je prépare la confrontation de *Going to bed* avec ses traductions par une première confrontation, celle du poème *Sapho to Philænis*, poème d'amour lesbien (le premier en Angleterre), avec la traduction qu'en donne Fuzier. Cela permet de voir comment le traducteur suit son projet, et quelles conséquences cela entraîne.

Le chapitre suivant est consacré à la longue « analyse » de *Going to bed*, sans renvoi aux traductions. Seule cette analyse, qui est aussi bien un commentaire, une interprétation et une mise en situation historique, permet une confrontation rigoureuse.

*Going to bed* n'est pas seulement un « très beau » poème d'amour. C'est un poème unique. Unique dans l'œuvre de

23. Dans *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Ramsay, Paris, 1988. Cette crise est également étudiée, d'un tout autre point de vue (partiellement proche de celui de Fuzier), par Efim Etkind, dans *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1982.



Donne, unique dans la poésie occidentale ; ce qui ne signifie pas qu'il soit le plus « grand », le plus « beau », etc. Par un certain nombre de traits, il me semble unique. Ces traits se laissent tout à fait cerner.

Unique, *Going to bed* n'est pas seul. Comme poème de la joie, de l'amour, de la nudité, il s'inscrit dans toute une lignée, toute une constellation de poètes occidentaux, qui englobe Pindare, les troubadours, Blake, Hölderlin, Hopkins et bien d'autres. Mais dans l'œuvre de Donne elle-même, le poème s'inscrit dans une constellation très précise : certains poèmes forment comme son « noyau », son « germe », d'autres sont, et chacun à sa manière, son inversion, d'autres « développent » certains de ses aspects. Cette constellation déterminée, à son tour, est en réseau avec d'autres constellations poétiques chez Donne, l'ensemble, nous dit Benoist, formant

> une extraordinaire topologie dont la richesse consiste en un renvoi sans fin d'un poème à l'autre en un réseau de *traduction* mutuelle[24].

Il est évident que le traducteur doit tenir compte de ce « réseau de traduction mutuelle » dans son travail, qui correspond à la traductibilité *a priori* propre à la poésie de Donne[25].

L'unicité la plus profonde de *Going to bed* réside en ce que ces vers adressés à la femme aimée et parlant de l'âme, du corps, de la joie, de la nudité, de la femme, passent à une vitesse proprement vertigineuse du rhétorique au lyrique, puis du lyrique au métaphysique : au centre de gravité du poème, deux ou trois vers prennent la valeur d'*énonciations poétiques à visée de vérité*. Ces énonciations résument la pensée métaphysique de Donne et montrent sa profonde « connexion » avec le mode de pensée métaphysique lui-même (un peu comme chez Hopkins). Ce qui atteste, si l'on peut dire, ce caractère métaphysique des énonciations, c'est l'extrême précision du *vocabulaire* employé par Donne dans ces vers : chaque mot a sa nécessité propre, et j'essaie de le montrer.

Une fois achevé ce long travail analytique et interprétatif,

24. *John Donne*, L'Âge d'Homme, *op. cit.*, p. 12.

25. Cela correspond à un principe que j'avais énoncé dans « La traduction et la lettre » à propos de Milton : « Le rapport interne qu'une œuvre entretient avec la traduction (ce qu'elle contient en soi de traduction ou de non-traduction) détermine idéalement son mode de traduction interlangues, ainsi que les "problèmes" de traduction qu'elle peut poser », *in Les tours de Babel, op. cit.*, p. 113. Toute œuvre *prévoit* sa traduction dans sa structure.

je passe « enfin » à la confrontation Denis/Fuzier et Donne. À ce stade, il est vrai, nous savons déjà ce que va donner ladite confrontation – quelque chose qui, certainement, n'est pas réjouissant. Dès le titre, *Le coucher de sa maîtresse*, un titre qui exclut *Going to bed* et ne retient que *to his mistris* (lequel ne figure pas dans toutes les éditions anglaises, semble-t-il), il apparaît que les traducteurs veulent faire du poème ce qu'il n'est pas, un poème érotique au sens français, et toute la suite montre cette érotisation à l'œuvre. Ligne à ligne, on aperçoit comment les traducteurs, avant tout soucieux du formel et de l'archaïque, ont négligé les tonalités colloquiales, ont *détruit* – c'est le mot – les délicats réseaux d'images et de termes et, cela va sans dire, n'ont même pas perçu le poids poético-métaphysique des vers évoqués plus haut. L'ensemble de la traduction est donc un désastre, un désastre plus marqué que pour d'autres poèmes de Donne, à cause de l'unicité de *Going to bed.*

Ce désastre n'est pas à imputer à un « manque de talent » des auteurs de la traduction, mais bien au projet lui-même, qui déroule inexorablement ses conséquences. On peut en dire autant de la traduction de Rothschild, à ceci près qu'elle paraît portée, si j'ose m'exprimer ainsi, plus par une vision puérile de la traduction poétique (au demeurant pleine d'amour et de sincérité) que par un projet proprement dit.

À ce stade, je reviens à une plus ancienne traduction de *Going to bed*, que je croyais quasi introuvable, et que Pierre Leyris a eu la bonté de me communiquer : celle d'Auguste Morel, parue dans le *Navire d'argent* en 1925[26]. Encore plus inaccessible que les autres, puisqu'on ne la trouve qu'à la Bibliothèque nationale, cette traduction était signalée, assez curieusement d'ailleurs[27], par Pierre Legouis et Léon-Gabriel Gros dans leurs anthologies. Il s'agit d'une version en vers, non rimée, et également archaïsante. Mais d'un archaïsme bien différent de celui de Denis et de Rothschild. *D'un archaïsme heureux.* Heureux parce qu'il est sans effort, sans aspect laborieux. Heureux, ensuite, parce qu'il paraît avoir pris comme modèle de poésie française Ronsard. Sans doute Donne n'est pas Ronsard, mais on lit un poème heureux, joli (sans afféterie) et *Going to bed* est aussi un poème heureux.

Cette traduction est en outre heureuse en ce qu'elle résout les difficultés ponctuelles qu'offre l'original sans grande peine, là où les autres traducteurs échouent, il faut le dire, pitoyablement. Donnons quand même un exemple. Quand le poète, en des vers hardis et inimitables, dit à la femme aimée :

*Licence my roaving hands, and let them go*
*Before, behind, between, above, below*[28]
(v. 25-26)

cela est rendu ainsi par Denis :

Laisse, laisse quêter ma main buissonnière
Par-dessus, par-dessous, entre, devant, derrière[29] !

et par Rothschild :

Licence veut ma main rôdeuse, qu'elle erre
En haut, en bas, entre-deux, devant, derrière[30][...].

Peut-être tout tient-il, chez Morel, à ce que *dessous* soit *dessoubs*. Toujours est-il que le vers 26, chez lui, évite le ridicule des deux autres traductions :

Donne à mes mains errantes congé, qu'elles aillent
Devant, derrière, entre, dessus, dessoubs[31].

Naturellement, cette version, aussi heureuse soit-elle, reste soumise, en ce qui concerne son archaïsme, aux mêmes critiques que celle de Fuzier et Denis. Aussi bien est-elle restée isolée. Mais elle paraît au plus près de ce qu'aurait été une traduction de *Going to bed* à l'époque de Donne (ou un peu avant), si elle avait été possible, comme le montre la version que propose Morel des vers 13 et 14 :

*Your gown going off, such beautious state reveals,*
*As when from flowry meads th'hills shadow steales*[32]

26. N° I, pp. 97-99. Morel, il faut s'en souvenir, est le traducteur d'*Ulysses* de Joyce.

27. Legouis, en effet : « [...] traduction en prose [?] dans la langue du XVIe siècle de la plus érotique des Élégies... », *in* Donne, *Poèmes choisis*, Aubier, Paris, 1955, p. 51. Or ce poème est bel et bien traduit en vers.

28. *Poèmes de John Donne*, *op. cit.*, p. 76.
29. *Ibid.*, p. 77.
30. *John Donne*, L'Âge d'Homme, *op. cit.*, p. 83.
31. Le *Navire d'argent*, *op. cit.*, p. 98.
32. *Poèmes de John Donne*, *op. cit.*, p. 76.

Vostre robe en tombant suavité révèle
Autant qu'ombre des monts quittant la prée en fleur[33].

Je passe ensuite à l'examen de la seconde version réussie de *Going to bed*[34], qui n'est plus française, mais mexicaine : celle d'Octavio Paz. Cette traduction, que son auteur présente comme une « adaptation libre », est fascinante à plus d'un titre. Le mot employé par Paz, « adaptation », est égarant. Son travail répond plutôt aux principes énoncés par Pasternak dans *Remarques d'un traducteur*, en 1944 :

> Ou bien traduire n'a aucun sens, ou bien le lien avec l'original doit être plus étroit qu'il n'est d'usage. La correpondance des textes est un lien trop faible pour légitimer la traduction. De telles versions ne tiennent pas leurs promesses, leur pâle paraphrase ne donne aucune idée de l'essentiel de l'objet qu'elles s'attachent à exprimer, c'est-à-dire de sa force. Pour qu'une traduction atteigne son but, une dépendance plus réelle doit la lier à l'original. Le rapport entre l'original et la traduction doit être celui qui unit la base à son dérivé, comme pour une plante et sa bouture [...]. Si la traduction est concevable, c'est dans la nature où, idéalement, elle doit être aussi une œuvre d'art, et atteindre, à partir d'un texte commun, le niveau de l'original grâce à sa propre unicité[35].

Et c'est bien ce qui se passe chez Octavio Paz. Mais de manière singulière. D'une part, sa traduction est, en effet, un poème entièrement autonome. D'autre part, elle atteint une « dépendance plus réelle » : elle exprime (et je le montre) la « force » de l'original et – ce qui est encore plus « fort » – elle parvient à conserver et à restituer la plupart des « signifiants » fondamentaux de l'original. Enfin, elle atteint le niveau même de l'original, je veux dire son niveau ultime, son niveau métaphysique, en remplaçant paradoxalement son signifiant central, *joyes*, joies – qui est un signifiant central et de la poésie de Donne, et de la poésie occidentale tout court –, par un signifiant central de l'*universum* hispanique, *goce*, lui-même intraduisible (jouissance ?). Là où Donne dit aux vers 33-35 :

33. Le *Navire d'argent*, *op. cit.*, p. 98.
34. Il en existe encore une autre, celle du grand poète-traducteur-critique brésilien Haroldo de Campos ; je l'ai eue entre les mains, mais je ne connais pas le portugais. Elle a, en outre, été mise en musique.
35. Pasternak, *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1990, traduction Catherine Perrel, pp. 1343-1344.



*Full nakedness ! All joyes are due to thee,*
*As souls unbodied, bodies uncloth'd must be,*
*To taste whole joyes*[36] [...]

Paz l'hispanise radicalement :

*La plena desnudez es goce entero :*
*Para gozar la gloria las almas desencarnan,*
*Los cuerpos se desvisten*[37].

C'est ainsi qu'il rejoint « le niveau de l'original grâce à sa propre unicité ».

L'analyse des traductions françaises de Donne s'est avérée négative : le moment est venu de réfléchir sur une *nouvelle translation* et une *nouvelle re-traduction* du poète en France : nous voilà en pleine « critique productive ». Préalable à toute nouvelle translation est la question : Qui est Donne ? *Qui est ce Donne que l'on veut introduire et traduire ?* Si l'anthologie de Legouis cherche à le présenter dans toute la variété de son œuvre poétique, si l'anthologie de Léon-Gabriel Gros fait de même (mais en plus confus), celle de Fuzier et Denis le montre comme un poète profane et libertin qui, assez brusquement, devient un poète « spirituel » sévère. Poisson parle d'« ascension spirituelle ». Mais s'il y a bien un tournant de ce genre dans la vie et l'œuvre de Donne, c'est sur le fond d'une grande permanence d'être. Donne reste celui qui écrivait : *antes muerto que mutado.* L'un des aspects de cette permanence d'être, c'est son esprit chrétien. Donne est avant tout un *poète chrétien*, un poète religieux. *Going to bed* est un poème religieux, innervé d'images et de représentations religieuses.

Mais Donne n'est pas qu'un poète chrétien ; comme Bossuet, comme Kierkegaard, c'est (l'expression est de Heidegger) un *auteur chrétien.* C'est l'auteur de sermons qui, on le sait, tenaient tout Londres en haleine. Outre les sermons, il y a aussi divers ouvrages (*Pseudo-Martyr, Le Conclave d'Ignace, Biathanatos, Essais de théologie*) et des lettres. Bref, *Donne est aussi un prosateur, et un grand prosateur.* Dans toutes les anthologies existantes, Donne n'apparaît ni comme prosateur ni comme poète-et-auteur chrétien ! Leyris, en 1957, dans ses *Reliquiae*, n'avait pas

36. *Poèmes de John Donne, op. cit.*, p. 78.
37. *Traducción : literatura y literalidad, op. cit.*, p. 31.

manqué de présenter Hopkins comme ce qu'il était : poète, prosateur (lettres, journal, etc.) et « dessinateur ».

*Une fois acquise la forme de la nouvelle translation, restent à voir les chemins d'une retraduction de la poésie de Donne.* À mon avis, ces chemins sont déjà, embryonnairement, indiqués par les trois traductions mentionnées tout à l'heure (celle d'Ellrodt et celles de Bonnefoy).

Ellrodt présente sa traduction comme une « tentative », très modestement. C'est une traduction en vers rimés, d'allure légèrement classique, et pas du tout seiziémiste et archaïsante. Elle s'attache de près aux réseaux d'images et de termes de Donne, mais tombe un peu en dessous de certains vers plus colloquiaux. Étendu à tout Donne (poète) ce mode de traduction comporterait, peut-être, un risque d'uniformité. Mais c'est un chemin.

L'autre chemin est celui qu'a pris Bonnefoy. Conformément à ce qu'il avait dit à propos de la traduction poétique et de la traduction de Shakespeare, Bonnefoy entend dépasser « les formes classiques, les formes closes de prosodie » sans abandonner pour autant « le souci des lois réelles du vers[38] ». Ses traductions me semblent caractérisées par trois traits : une légère *condensation* de l'original (comme chez Celan), un net *rajeunissement* de celui-ci, et la production d'une *poéticité légèrement « prosaïque »*. Le rajeunissement résulte à la fois de l'abandon des « formes closes de prosodie » (perçues à tort ou à raison comme « vieilles »), de la légère condensation (qui dé-rhétorise Donne, et la rhétorique est également perçue comme vieille) et, naturellement, de la légère prosification. Rajeunir l'original, c'est bien le but ultime que Goethe assignait à une traduction[39]. Ce n'est pas forcément le moderniser, encore que le rajeunissement soit incompatible avec toute archaïsation. Traduits par Bonnefoy, les deux poèmes de Donne (poèmes de maladie et de mort) paraissent jeunes, diaphanes, neufs. C'est un paraître très puissant, auquel on ne peut se soustraire.

38. « Shakespeare et le poète français », *in* « Idée de la traduction », postface de *Hamlet* (trad. Y. Bonnefoy), Mercure de France, Paris, 1962, p. 244.

39. Avec les concepts de *Verjüngung*, rajeunissement, et de *Auffrischung*, régénération. Cf. *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, coll. « Essais », Paris, 1984, p. 105 sq. Dans la préface à sa traduction de la Genèse, Grosjean écrit : « Le texte original sera toujours ausculté dans son contexte originel, mais le traduire c'est chercher à en livrer la jeunesse à un autre peuple d'un autre temps » (Gallimard, Paris, 1987, p. 15). Il est vrai que Grosjean en conclut que la traduction « doit parler sans que le lecteur ait à se dépayser pour l'entendre » (*ibid.*). De fait, plus l'œuvre est rajeunie par la traduction, plus elle paraît à la fois proche et lointaine et, s'il s'agit d'une œuvre du passé, jeune et ancienne. Toute œuvre, du reste, est dépaysante. La traduction réellement éthique doit éviter tout aussi bien l'« effet d'étrangeté » abusif que l'effet de naturalisation abusif. Chaque traducteur, ici, a à se frayer un chemin, passer entre Charybde et Scylla.



Mais en quoi la poéticité des traductions de Bonnefoy est-elle légèrement *prosaïque* ? Je ne puis résumer ici les très longs développements qu'exige la réponse appropriée à cette question, et qui touchent aux rapports de la poésie et de la prose, tant depuis le romantisme allemand qu'auparavant, à toutes les époques de grande poésie. Pour ces développements sont convoquées les réflexions de Novalis, Hölderlin, Baudelaire, Mallarmé, Hopkins, Alain, Hofmannsthal, Pasternak, Benjamin, Roubaud, etc.

Si le « prosaïque » est, d'une certaine façon, l'un des destins de la poésie moderne, un destin par où, paradoxalement, elle rejoint sa pure poéticité, un destin par où le « vers joyeux » se rejoint à travers la « sombre prose » (Roubaud[40]), il est évident que la traduction de la poésie, en tant qu'acte poétique, s'en voit affectée et réorientée.

Elle l'est d'autant plus pour le *domaine anglais* (anglo-saxon) que s'est formée dans ce domaine une tradition de poésie « prosaïque » totalement opposée à la tradition française d'une poésie quintessenciée[41]. Il y a pour un traducteur de poésie anglo-saxonne aujourd'hui un *cercle fondamental* : pour pouvoir traduire cette poésie dans sa spécificité, il doit consentir à un certain degré de prosaïcité (colloquialité, trivialité, etc.). Mais pour que cette prosaïcité soit juste, elle doit être prise à la poésie anglo-saxonne ; et elle ne peut l'être que par une traduction. Ce cercle n'est pas vicieux : il est simplement celui où le traducteur doit se battre et se débattre. L'important est d'y rester.

L'ensemble de ces réflexions sur la prose, la poésie et le domaine anglais nous mène, par une progression du général au particulier, aux tâches spécifiques d'une retraduction de Donne

40. « L'amour lumineux s'écorce dans le désir sombre [...], l'amour de la langue dans le sombre de la langue, le vers joyeux dans la sombre prose, le non-vers [...] je dis que le vers joyeux s'écorce dans l'obscur non-vers, c'est que la prose est cette *basse de basalte et de laves...* », Roubaud, « Le silence de la mathématique jusqu'au fond de la langue, poésie », *in Po&sie*, nº 10, Belin, Paris, 1979, p. 114.

41. Hopkins lui-même fonde l'utilisation du « rythme bondissant » sur le fait « qu'il est le plus proche du rythme de la prose, c'est-à-dire le rythme propre et naturel de la parole, le moins forcé, le plus rhétorique et vigoureux de tous les rythmes possibles », lettre à Bridges du 21 août 1877, *in En rythme bondissant*, Obsidiane, Paris, 1989, p. 15.

aujourd'hui – les versions de Bonnefoy fonctionnant ici comme incitation, et non comme modèle.

La *dernière partie du livre* analyse la réception de la traduction de Fuzier et Denis, c'est-à-dire les articles parus en 1962 dans la presse. Il apparaît que la réception a été « globalement positive », à quelques réserves près. Qu'est-ce qui explique un tel accueil favorable ? J'examine ici successivement le « oui » d'une « autorité » poétique comme Jean Grosjean, le « oui » de l'éminent angliciste Legouis, assorti de réserves aussitôt atténuées, ainsi que les divers mirages qui, chez les uns et chez les autres, ont pu entraîner un jugement *a priori* positif : mirage de l'ignorance, mirage de l'archaïsme, mirage du « pur poétique ». J'étudie pour finir *l'horizon traductif et l'horizon poétique* des années 60, qui déterminent évidemment toute recension critique.

Ainsi s'achève le long chemin par où la critique a voulu assumer, moment par moment, son essence herméneutique, analytique, réflexive, digressive, commentative, historique et productive. J'ajouterai *citative* (ou citationnelle ?). Dans ce livre, il est beaucoup, beaucoup cité. Abondamment cité. Ceci a été voulu, désiré, cultivé. Éprouvé comme une nécessité. J'espère que le lecteur n'éprouvera pas comme une lourdeur ce qui m'a paru, à moi, être la vie *dialogique* de cet ouvrage, et l'une des lois de son écriture.

Paris, le 28 octobre 1991.

# I

## *Le projet d'une critique « productive »*

Dans le cadre de mes travaux et de mes séminaires, j'ai été amené à faire un certain nombre d'analyses ou de critiques de traductions[1]. Aucune recherche traductologique, cela va sans dire, ne saurait se passer de telles analyses ou critiques. Ce qui ne signifie pas forcément que la place qu'elles occupent en traductologie soit centrale : « aller au concret » ne se soutient que porté par une réflexion conceptuelle.

En 1984, j'ai analysé en séminaire l'*Antigone* de Hölderlin (ainsi que les traductions de Sappho par Édith Mora et Michel Deguy), *L'Énéide* de Klossowski et le *Paradis perdu* de Chateaubriand. En 1985, le commentaire de *La tâche du traducteur* de Walter Benjamin a simultanément été l'examen de la version française de Maurice de Gandillac[2]. En 1988, j'ai étudié deux traductions du dernier conte de Grimm, *Der goldene Schlüssel*, l'une d'Armel Guerne, l'autre de Marthe Robert. En 1989, j'ai analysé des traductions françaises (Rothschild, Denis/Fuzier) et mexicaine (Octavio Paz) du poème de John Donne *Going to bed*, ainsi que trois traductions françaises du poème de Hölderlin *Wenn aus der Ferne...* (Jouve, Bianquis, Roud). La même année, dans un séminaire donné à Buenos Aires, j'étudiais une retraduction récente du *Phèdre* de Platon[3]. Enfin, dans mon ouvrage sur Amyot, j'examine la traduction de l'*Éthique à Nicomaque*

1. On verra plus loin pourquoi je privilégie le terme de *critique*.
2. *In* W. Benjamin, *I. Mythe et violence*, trad. M. de Gandillac, coll. « Dossiers des lettres nouvelles », Denoël, Paris, 1971, pp. 261-275. Une retraduction de ce texte, due à Martine Broda (qui avait suivi mon séminaire), est parue en 1990 dans la revue *Po&sie*, nº 55, Belin, 1991.
3. Par Luc Brisson, Flammarion, Paris, 1988.

d'Aristote par Nicole Oresme et, bien entendu, le Plutarque d'Amyot[4].

La forme et le cadre de ces analyses varient. Dans le cas de Hölderlin, Chateaubriand et Klossowski, il s'agissait de montrer le « travail sur la lettre » dont témoignent leurs traductions. Dans celui de Benjamin, l'analyse est venue s'insérer dans un commentaire du contenu et de la langue de l'original. Dans celui de Grimm, l'analyse comparée des traductions de Guerne et Robert se situait dans le cadre d'une réflexion sur les principes qui régissent (ou devraient régir) la traduction de la littérature dite « pour enfants ». Dans ceux de Donne, Hölderlin, l'analyse comparée des traductions accompagnait, comme pour Benjamin, un commentaire ligne à ligne des poèmes originaux.

Pour ce qui est de la retraduction du *Phèdre*, son analyse a porté d'une part sur la traduction des mots fondamentaux de ce dialogue (tels qu'*eidos*, idée ou forme), d'autre part, et surtout, sur l'appareil paratextuel (introduction, postface, remarques, notes) qui vient *étayer* le texte traduit[5].

Les analyses d'Oresme et d'Amyot – largement appuyées sur des études de spécialistes – sont liées au travail historique évoqué plus haut et entendent saisir les traits fondamentaux d'*œuvres entières* de traducteurs, plus que telle ou telle de leurs traductions[6].

Enfin, mes remarques sur la traduction des *Œuvres complètes* de Freud aux PUF, dont la brièveté autorise à peine à parler d'analyse, ont eu pour origine le fait que les auteurs de cette traduction, et notamment Jean Laplanche, ont plusieurs fois fait référence à *L'épreuve de l'étranger* à propos de leur projet de traduction[7].

4. À cette liste doivent s'ajouter une brève recension de la traduction française de *Macounaíma* de Mario de Andrade par Jacques Thiériot (*NRF*, Paris, 1980, nº 326) et mes observations sur la traduction des *Œuvres complètes* de Freud aux PUF (*in Cinquièmes assises de la traduction littéraire*, ATLAS / Actes Sud, 1989).

5. La notion d'*étayage traductif* est étudiée de près dans mon livre sur Amyot.

6. L'œuvre d'un traducteur n'est pas la somme de ses traductions. Et tout traducteur ne fait pas œuvre. Le faire-œuvre de la somme de ses traductions résulte de la constante cohérence dans le choix des œuvres traduites (et conséquemment de la part réduite des traductions accidentelles), de la cohérence dans le mode de traduction élaboré, souvent peu à peu, par le traducteur et, bien sûr, de la part prépondérante des traductions « réussies ». On peut ainsi parler d'œuvre-de-traduction à propos d'Amyot, de Perrot d'Ablancourt, d'A.W. Schlegel, d'Armand Robin, de Paul Celan, de Pierre Leyris, etc.

7. Dans *Traduire Freud*, PUF, Paris, 1989, p. 9, il est dit : « Même s'il ne fut pas notre inspirateur, le livre d'Antoine Berman sur l'histoire de la traduction en Allema-



Aussi variées soient ces analyses, elles ont toutes certains traits en commun. Fondamentalement, et c'est là ce qui les distingue de celles de Meschonnic, elles n'ont pas premièrement en vue un objectif *négatif*, c'est-à-dire démolir des traductions jugées « mauvaises » ou « insuffisantes ». Même si certaines traductions, de Donne, de Platon, de Benjamin etc. sont vivement discutées, même si le travail de l'analyse y décèle des fautes graves, j'ai toujours voulu éviter l'attaque systématique et chercher plutôt, s'il se pouvait, le ou les « pourquoi » de ces fautes. Au total, si on fait le compte, dix de mes analyses sont des « évaluations » positives (Hölderlin, Chateaubriand, Klossowski, Deguy, Paz, Jouve, Roud, Amyot, Oresme), trois sont des évaluations « mitigées » (Robert, Guerne, Thiériot), c'est-à-dire estiment que ces traductions comportent certaines défaillances, quatre sont des évaluations négatives (Mora, Gandillac, Denis/Fuzier, Rothschild), c'est-à-dire estiment qu'il s'agit, non de « mauvaises » traductions, mais de versions gravement défectueuses (Gandillac), poétiquement insuffisantes (le Sappho de Mora) ou fondées sur un projet erroné (Rothschild, Denis/Fuzier). Les traductions de Brisson, Bianquis et de Freud sont à juger sur d'autres critères. Le travail de Brisson est vivement attaqué, mais uniquement du point de vue des paratextes. Celui de Geneviève Bianquis n'est pas tant une « traduction » qu'une « introduction » (j'ai moi-même découvert Hölderlin, *reçu* Hölderlin par cette introduction), comme telle positive. Enfin, la traduction de Freud aux PUF est un *work in progress* fondé sur un projet qui me semble positif, mais qui demanderait à être complété[8].

gne, *L'épreuve de l'étranger*, fournit des repères utiles. » Mais les auteurs citent aussi les passages de ce livre relatifs à la « traduction ethnocentrique », en lesquels ils voient visiblement confirmation de leur propre projet. En ce qui concerne ma position vis-à-vis de leur projet et de leur travail, cf. *Cinquièmes assises de la traduction littéraire*, *op. cit.*, pp. 112-122.

8. Voir mes remarques à ce sujet, *in Cinquièmes assises de la traduction littéraire*, *op. cit.*, pp. 120-121.

## LE CONCEPT DE CRITIQUE DE TRADUCTIONS

L'expression même de « critique de traductions » risque d'induire en erreur. Car elle semble signifier seulement l'évaluation négative d'une traduction. Telles sont les analyses que Meschonnic a faites de la traduction de Celan par du Bouchet[9], de la traduction de la Bible par Chouraqui, etc. Et quand Pierre Leyris, avec plus de suavité, passe au crible la traduction que Saint-John Perse a faite d'un poème de T.S. Eliot, ou celle que Valéry a faite d'un poème de Thomas Hardy, c'est surtout pour révéler de graves changements de registres, bref, des processus de perte[10].

Cela renvoie, bien au-delà de la traduction, à une dualité inscrite *dans la structure même de l'acte critique*. Jamais on ne pourra évacuer de cet acte toute négativité. Benjamin parle de

> l'inévitable moment négatif de ce concept[11].

La critique, à quoi qu'elle s'applique, est depuis les Lumières travail du négatif. Mais cela ne doit pas faire oublier que, non moins essentiellement, ce travail du négatif est l'autre face d'un travail du positif. La critique est par essence positive, qu'il s'agisse de celle qui œuvre dans le domaine des productions langagières, dans celui de l'art en général ou dans d'autres domaines de l'existence humaine. Non seulement la critique est positive, mais cette positivité est sa *vérité* : une critique purement négative n'est pas une critique véritable. C'est pourquoi Friedrich Schlegel, le père fondateur de la critique moderne – pas seulement allemande –, réserve le mot de « critique » à l'analyse des œuvres de « qualité », et emploie celui de « caractéristique » pour l'étude et l'évaluation des œuvres médiocres ou mauvaises.

9. Laquelle reste un modèle du genre, autant par sa rigueur (au double sens du terme) que pour le scandale qu'elle a provoqué dans les milieux poétiques parisiens de l'époque.

10. *In Palimpsestes*, n° 2, Publications de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1990, pp. 7-27.

11. Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. Ph. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, Flammarion, coll. « La philosophie en effet », Paris, 1986, p. 89.



Voyons quelle est la nature de cette positivité dans la critique des œuvres langagières, puis dans celle de leurs traductions. La critique des œuvres langagières, quelque forme qu'elle ait revêtue depuis la naissance de sa figure moderne, à l'orée du XIX[e] siècle, et quelles qu'aient été ses inévitables déviations, pertes de niveau (compensées par de continuels renouveaux) dans sa pratique et sa théorie, est nettement et clairement quelque chose de *nécessaire*, entendons par là quelque chose qui a une nécessité *a priori* fondée dans les œuvres langagières elles-mêmes. Car ce sont ces œuvres qui appellent et autorisent quelque chose comme la critique, parce qu'elles en ont *besoin*. Elles ont besoin de la critique pour *se* communiquer, pour *se* manifester, pour *s*'accomplir et *se* perpétuer. Elles ont besoin du miroir de la critique. Certes, les mille formes paratextuelles que ce besoin suscite produisent souvent le résultat inverse : la critique éloigne, obscurcit, étouffe, à la limite tue les œuvres (on pense à ces étudiants qui ne lisent que des ouvrages sur tel livre, et jamais celui-ci). Mais quoi qu'il en soit de ce péril – et il est inévitable – *la critique est ontologiquement liée à l'œuvre*.

Évidemment, cela ne veut pas dire que pour « bien comprendre Proust, il *faille* avoir lu Poulet, Blanchot, Deleuze, Genette ou Henry (qui ont produit de grands textes critiques sur cette œuvre). Rien ne nous y oblige. Mais l'existence de tout ce travail critique modifie la *Recherche...* Elle est maintenant, et en vertu du « criticisme » qu'elle porte en elle, l'œuvre qui a *produit* ses critiques, ce qu'elle n'était pas à son début ; et ces critiques l'éclairent de manière sans cesse renouvelée. D'autant que dans le cas de Proust il s'agit de critiques accomplies, de véritables *œuvres critiques*. Les critiques de ce genre rendent les œuvres plus pleines en révélant leur signifiance in-finie. Et corrélativement, elles enrichissent la lecture des lecteurs. Il est toujours gratifiant de lire une œuvre critique qui illumine de façon nouvelle telle œuvre à laquelle nous sommes attachés.

La critique des œuvres langagières est donc une chose vitale pour les œuvres, et par voie de conséquence pour l'exister humain en tant qu'il est aussi, et essentiellement, *un exister dans et par les œuvres*[12]. Naturellement, cette haute mission de la critique n'est pas toujours facile à assumer, et le critique doit

12. Cf. à cet égard P. Ricœur, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Seuil, coll. « Esprit », Paris, 1986, pp. 115 sq. et Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Levy, Paris, 1983, chapitre IV, « L'Œuvre ».

toujours lutter contre une dégradation érudite, scientiste ou purement formaliste de sa pratique. Le niveau auquel se situe cette mission a été défini de manière originelle par Schlegel :

> Cette critique poétique [...] voudra exposer à nouveau l'exposition, donner forme nouvelle à ce qui a déjà forme, [...] et l'œuvre, elle la complétera, la rajeunira, la façonnera à neuf[13].

Parmi les formes multiples de la critique des œuvres langagières, il y a celle de ces œuvres qui « résultent » du transfert, de la translation d'une œuvre d'une langue à une autre : ce qu'on appelle, depuis Leonardo Bruni, les *traductions*. On sait que la traduction n'est pas moins nécessaire aux œuvres – à leur manifestation, à leur accomplissement, à leur perpétuation, à leur circulation – que la critique, sans parler du fait qu'elle possède une nécessité empirique plus évidente[14]. Ce qui est important à noter, c'est que critique et traduction sont structurellement parentes. Qu'il se nourrisse de livres critiques ou non pour traduire tel livre étranger, le traducteur agit en critique à tous les niveaux[15]. Lorsque la traduction est re-traduction, elle est implicitement ou non « critique » des traductions précédentes, et cela en deux sens : elle les « révèle », au sens photographique, comme ce qu'elles sont (les traductions d'une certaine époque, d'un certain état de la littérature, de la langue, de la culture, etc.), mais son existence peut aussi attester que ces traductions étaient soit déficientes, soit caduques : on a, de nouveau, la dualité d'un acte critique.

Pour autant, il semble qu'il y ait une certaine *tension* entre critique et traduction[16], attestée par le fréquent manque

13. *In* Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, p. 112. « Rajeunir » l'œuvre est exactement ce que Goethe demande à la traduction. Cf. le chapitre sur Goethe dans *L'épreuve de l'étranger*.

14. Benjamin dit même : « [...] la critique, qui représente également, mais à un degré moindre, un moment de la survivance des œuvres », *in* « La tâche du traducteur », trad. M. Broda, *Po&sie*, nº 55, *op. cit.*, p. 154.

15. Cette nature critique du traduire a maintes fois été relevée. Steiner dit par exemple : « Il est des traductions qui sont des chefs-d'œuvre d'exégèse critique, dans lesquels l'intelligence analytique, l'imagination historique, la maîtrise totale de la langue charpentent une évaluation critique qui est du même coup exposition parfaitement honnête et lucide », *in Après Babel*, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel des idées », Paris, 1978, p. 376.

16. Je renvoie ici à mon article « Critique, commentaire et traduction (Quelques réflexions à partir de Benjamin et Blanchot) », *in Po&sie*, nº 37, Belin, Paris, 1986. J'incline à penser aujourd'hui que j'ai exagéré cette tension, sur la base d'un concept discutable de l'acte critique, et qu'en outre cette indifférence, cet éloignement des critiques de la traduction, appartient à une époque qui s'achève.



d'intérêt des critiques pour les « problèmes de traduction » et le fait qu'on ne trouve pas fréquemment de grands traducteurs qui soient de grands critiques (et vice versa).

*La critique d'une traduction est donc celle d'un texte qui, lui-même, résulte d'un travail d'ordre critique.* Opération délicate, qui ne s'est développée sous sa forme « moderne », c'est-à-dire comparable à celle de la critique directe des œuvres, que très récemment[17]. Si la critique des traductions existe depuis longtemps (depuis au moins le XVIIe siècle) sous forme de jugements, elle n'a jamais été aussi développée que celle des originaux.

La plupart du temps, on le sait, la critique étudie ceux-ci soit dans leur langue, soit dans quelque version française en « oubliant » qu'il s'agit d'une version : elle étudie une « œuvre étrangère ».

Non seulement la critique des traductions s'est peu développée, mais, quand elle l'a fait, ç'a été, surtout, dans une direction essentiellement négative : celle du repérage, souvent obsessionnel, des « défauts » des traductions, même réussies. La critique positive est restée, jusqu'à il y a peu, très rare – surtout à l'état pur (sans éléments négatifs). Mais de toute façon, les deux formes de critique se meuvent la plupart du temps – se mouvaient jusqu'à il y a peu (à l'exception des études érudites de traductions anciennes) – dans le même espace, *celui du jugement*, alors que la critique des œuvres, elle, tout en gardant cette possibilité (par exemple dans la presse), se déploie dans une multiplicité de dimensions et de discours qui fait toute sa force et toute sa richesse.

Cette tendance à vouloir « juger » une traduction, *et à ne vouloir faire que cela*, renvoie fondamentalement à deux traits fondamentaux de tout texte traduit, l'un étant que ce texte « second » est censé correspondre au texte « premier », est censé être véridique, vrai, l'autre étant ce que je propose d'appeler la *défectivité*, néologisme qui cherche à rassembler toutes les formes possibles de défaut, de défaillance, d'erreur dont est affectée *toute* traduction. Le texte traduit *appelle* le jugement parce qu'il éveille la question de sa véridicité et parce qu'il est (ce qui met

17. Cette forme moderne de la critique est duelle : d'un côté le travail du critique revêt la forme de l'*essai*, de l'autre celle de l'*analyse scientifique*. La critique littéraire existe sur ce double mode, et il en va de même, on le verra, pour celle des traductions. Critique « littéraire » et critique « scientifique » peuvent coexister dans une même œuvre critique, comme le montre par exemple Roland Barthes.

en cause cette véridicité) toujours défectueux quelque part. Toute traduction « présente des défauts », comme on dit, même si beaucoup s'efforcent de les cacher ; les meilleurs traducteurs sont parfois pris de sommeils inexplicables auprès desquels ceux du « bon Homère » qui indignaient Horace[18] semblent bénins ; sans *a priori* dogmatique, on peut dire que la plupart des traductions sont insuffisantes, médiocres, moyennes, voire mauvaises, et cela *sans du tout* mettre en cause le « talent » ou la « conscience professionnelle » de leurs auteurs ; enfin, le texte traduit paraît affecté d'une tare originaire, sa *secondarité*[19]. Cette très ancienne accusation, n'être *pas* l'original, et être *moins* que l'original (on passe aisément d'une affirmation à l'autre), a été la plaie de la *psychè* traductive et la source de toutes ses culpabilités : ce labeur défectueux serait une faute (il ne *faut pas* traduire les œuvres, elles ne le désirent pas) et une impossibilité (on ne *peut pas* les traduire).

Certes, ce morose discours sur la défectivité des traductions s'est toujours doublé d'un autre plus positif : défectueuses ou non, les traductions ont une évidente utilité communicationnelle, et elles contribuent à « enrichir » la langue et la littérature traduisantes. Mais comme ce discours positif n'a jamais pu, jusqu'à Goethe, Humboldt et Schleiermacher, dépasser le stade d'une – juste – apologie des bienfaits collatéraux de la traduction, sans du tout s'attacher au lien ontologique qui relie l'original et ses traductions, il a aisément été dominé par le discours négatif qui est l'oubli (ou la négation) de ce lien.

Mais une traduction ne vise-t-elle pas, non seulement à « rendre » l'original, à en être le « double » (confirmant ainsi sa secondarité), mais à devenir, à être aussi une œuvre ? Une œuvre de plein droit ? Paradoxalement, cette dernière visée, atteindre l'autonomie, la durabilité d'une œuvre, ne contredit pas la première, elle la renforce. Lorsqu'elle atteint cette double visée, une traduction devient un « nouvel original ». Que peu

18. *At idem indignor quandoque bonus dormitat Homerus*, *Art poétique*, cité par Steiner, *Après Babel*, *op. cit.*, p. 290.

19. Georges Mounin ouvre ses *Belles infidèles* par : « Tous les arguments contre la traduction se résument en un seul : elle n'est pas l'original » (Cahiers du Sud, 1955, p. 7). L'évidence de cette phrase commence à être ébranlée lorsque l'on se rappelle que le concept même d'« original » date seulement du XVI[e] siècle, et qu'il appartient à l'essence la plus intime de l'« original » de pouvoir, et devoir, être traduit. Si la traduction n'est pas l'original, elle n'est pas extérieure à celui-ci : elle en est une métamorphose.



de traductions atteignent ce statut, c'est certain. Un certain nombre y parviennent ; quelques-unes, les « grandes traductions », atteignent au rang d'œuvres majeures et exercent alors un rayonnement sur la culture réceptrice que peu d'œuvres « autochtones » ont.

Ainsi la critique des traductions a-t-elle pour objet des textes qui sont « critiques » comme elle, et qui sont, en outre, soit de simple échos affaiblis des originaux (cas le plus fréquent), soit (cas le moins fréquent) de véritables œuvres qui la dominent de tout leur haut.

Si nous estimons que la critique littéraire est essentielle à la vie des œuvres (et de la lecture qui est un moment de cette vie), nous devons considérer, sur le fondement de ce qui a été dit, que la critique des traductions l'est tout autant, et donc accorder à cette partie de la critique tout le sérieux que l'on accorde à celle relative aux œuvres. J'ai dit que la critique des traductions était encore peu développée. On va voir tout de suite, néanmoins, qu'elle est en plein essor, et selon une pluralité de formes et de modes de plus en plus différenciés et riches. Ce qui lui manque, comme à la traduction elle-même, c'est un certain statut symbolique, c'est cette *dignification secrète* sans laquelle aucune « pratique discursive » ne peut littéralement avoir *droit de cité*. Contribuer à cette dignification, que la critique des œuvres a obtenue au XIX[e] siècle, est l'une des ambitions de la traductologie. Il est presque superflu d'ajouter que cette dignification contribuerait à celle des traductions, de la traduction en général, et peut-être des traducteurs eux-mêmes.

## LES DIFFÉRENTS GENRES D'ANALYSES DE TRADUCTIONS

À première vue, la diversité des analyses de traductions est telle qu'elle décourage, ou paraît rendre vain, tout classement. Les textes traduits sont examinés de tous les points de vue possibles, dans les contextes les plus variés, avec des finalités à chaque fois différentes.

Il y a d'abord ce vaste groupe des études, articles etc. qui se contentent de comparer directement l'original à sa traduction, ou de comparer des traductions entre elles, pour, inévitablement, rencontrer et établir des écarts, des « changements ». Ces études ont toutes, quels que soient leur forme, leur finalité ou leur contexte, la *même structure formelle*. Elles opèrent, la plupart du temps, au niveau micrologique, ponctuel. Elles débouchent sur un « constat de différences » qui n'est (presque) jamais porté au crédit du traducteur. Il n'y a, ici, ni étude du *système* de ces différences ni du *pourquoi* de ce système. Il n'y a pas de réflexion sur le concept de traduction qui, invisiblement, joue le rôle de *tertium comparationis*. Aussi bien ces études, qui vont de l'évaluation directe (bon/moyen/mauvais) à des analyses plus neutres, plus objectives, n'ont-elles le plus souvent pas d'ambition particulière. Elles ne visent pas (y pensent-elles seulement ?) à se donner une *forme rigoureuse* qui marquerait leur spécificité, ni à se doter d'une méthodologie. Elles comparent, confrontent, naïvement.

Il y a, ensuite, des analyses fouillées, érudites, des systèmes de transformation présidant à *certaines* traductions, généralement de haut niveau. Ainsi une partie des traductions de Hölderlin a-t-elle été soigneusement analysée en Allemagne ; pour la France, je citerai deux modèles du genre : le travail de Robert Aulotte sur le Plutarque d'Amyot[20] et celui de Roger Zuber sur les traductions de Perrot d'Ablancourt[21]. Ces analyses sont globales : à partir d'exemples types et de passages privilégiés, elles reconstituent les *traits fondamentaux* d'une traduction, et même de toute une œuvre de traducteur. Dans le cas des deux ouvrages cités, la traduction analysée est située dans tout son contexte historique, et comparée à d'autres traductions de l'époque. Il va de soi qu'il s'agit d'analyses *si spécialisées* qu'elles sont réservées à un très petit nombre de personnes. Ce qui pose le problème, sur lequel nous reviendrons, de la « lisibilité » d'une étude de traduction. Reste à noter que ces analyses ne sont pas autonomes et forment partie d'un tout qui les englobe : les études de Beissner sur les traductions de Hölderlin font partie de cette « institution » allemande que sont les *Hölderlinstudien*, le travail d'Aulotte porte sur toute la

20. *Amyot et Plutarque*, Droz, Genève, 1965.
21. *Les « belles infidèles » et la formation du goût classique*, Armand Colin, Paris, 1968.



« renaissance » de Plutarque dans l'Europe du XVIe siècle, celui de Zuber sur toutes les contributions de la traduction à la constitution de la prose classique en France. Ces analyses sont donc intégrées à des « disciplines » déjà constituées, c'est-à-dire à l'étude des littératures et de leur histoire. En ce sens, non seulement elles ne sont pas autonomes, mais elles n'ont ni forme ni méthodologie spécifiques.

Toutes les analyses et types d'analyses évoqués jusqu'à présent se caractérisent par leur hétérogénéité, *leur absence de forme et de méthodologie propres*. Par *forme d'une analyse de traduction*, j'entends une structure discursive *sui generis*, adaptée à son objet (la comparaison d'un original et de sa traduction, ou de ses traductions), forme suffisamment *individuée* pour se distinguer d'autres genres d'analyses. J'entends aussi par là *une forme qui se réfléchit elle-même, thématise sa spécificité et, ainsi, produit sa méthodologie ; une forme qui non seulement produit sa méthodologie, mais cherche à fonder celle-ci sur une théorie explicite de la langue, du texte et de la traduction.*

Parmi les analyses de traduction actuelles qui me paraissent avoir une *forme*, et une forme *forte*, j'ai choisi celles d'Henri Meschonnic, d'une part, et celles des traductologues liés à l'école « fonctionnaliste » de Tel-Aviv (Toury pour Israël et Brisset pour le Québec). Mon propos n'étant pas l'exhaustivité, j'ai laissé de côté l'Allemagne, où pourtant l'*Übersetzungskritik*[22] n'est pas un domaine négligé.

### *Les analyses engagées d'Henri Meschonnic*

Par cette expression, j'entends ces analyses qui, solidement étayées par des savoirs « modernes » (linguistique, sémiologie, poétique, etc.) et par une théorie explicite du traduire et de l'écriture, examinent des traductions au nom d'une idée de l'acte traductif et de ses tâches entièrement déterminée. On peut à bon droit les dire « engagées », en ce qu'elles ne se contentent pas d'évaluer une traduction à partir de cette idée,

22. Cf. Fritz Paepcke, « Textverstehen-Textübersetzen-Übersetzungskritik », *in* Mary Snell-Hornby, *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung*, UTB 1415, Francke Verlag, Tübingen, 1986, pp. 106-117.

mais qu'elles *attaquent* au nom de celle-ci les traductions qui ne s'y conforment pas. L'orientation de ces analyses prend alors un tour, sinon polémique, du moins fortement « militant ». On peut certes trouver des analyses de ce genre qui ont une orientation positive, en ce sens qu'elles portent sur des traductions répondant à cette idée, mais le fait est qu'elles sont rares. C'est ce que j'ai tenté moi-même avec Hölderlin, Chateaubriand et Klossowski – sans toutefois mettre alors en jeu une méthodologie aussi rigoureuse que celle qui structure les analyses « négatives ». Henri Meschonnic est le représentant de ce genre d'analyse, *et d'une certaine façon il en a créé la forme*[23]. Ses critiques des traductions de Celan, Trakl, Humboldt, Kafka, la Bible sont bien connues.

Là encore, les analyses menées ne sont pas autonomes : elles appartiennent, chez Meschonnic, à la poétique de la traduction, laquelle « ne peut que dépendre de la poétique[24] ». Mais, en revanche, elles ont une *forme* déterminée, dont la structure de l'étude *On appelle cela traduire Celan*[25] est le meilleur exemple : une partie sur le poète traduit (« Celan dans le langage »), une partie sur les traductions (« Celan dans *Strette* », *Strette* étant le titre global donné par les traducteurs à leur recueil. C'est celui d'un des recueils de Celan lui-même, mais d'autres poèmes de Celan figurent aussi dans le *Strette* de du Bouchet). On voit alors clairement comment la première partie, qui appartient à la poétique, étaye la seconde, qui appartient à la poétique de la traduction.

L'analyse menée pointe systématiquement toutes les défaillances des traductions incriminées, en y voyant le plus souvent l'effet de partis pris idéologiques (au sens large), de modes esthétiques et littéraires, de conventions, etc.[26], et enfin de défauts subjectifs de la *psychè* traductive. Si Meschonnic repère

23. Jean-Louis Cordonnier, dans sa thèse intitulée *L'homme décentré, culture et traduction, traduction et culture* (Université de Franche-Comté, 1989), analyse une traduction du romancier Alejo Carpentier, plus précisément de *El arpa y la sombra*, par René L.F. Durand, son traducteur attitré, en s'inspirant de Meschonnic. La « méthodologie » analytique de ce dernier s'avère parfaitement transférable et démontre une fois de plus, s'il en était besoin, sa propre nécessité.

24. *Pour la poétique II*, Gallimard, coll. « Le Chemin », Paris, 1973, p. 325.

25. *Ibid.*, p. 369 sq.

26. À propos de la traduction de Celan, Meschonnic parle d'« agglomérat de tics » (p. 385), de « poétismes » (p. 389), d'« affectations éculées » (p. 388), d'« écriture épigonale » (p. 390), de « tics d'épigones » (p. 403), de « la convention la plus vieillotte » (p. 403), etc.



très bien les « causes » de la défectuosité des traductions qu'il attaque, il ne perd pas son temps à les analyser. Ce qui compte pour lui, c'est *dénoncer*, et dénoncer *précisément*. D'où un suivi minutieux des incohérences, des mauvais systématismes, des préjugés des traducteurs. Cette dénonciation s'accompagne de *re-traductions* ponctuelles montrant, le plus souvent de manière convaincante, comment les traducteurs « auraient » pu sans difficulté respecter telle forme de signifiance de l'original : l'obstacle était dans leur tête, dans leurs préjugés, non dans l'original. Toute cette critique minutieuse, enfin, ne cesse de *se* réfléchir, de s'accompagner d'assertions souvent injonctives sur la tâche du traducteur, le sens du traduire comme travail d'écriture, comme « travail dans les chaînes du signifiant[27] ».

Les critiques sont le plus souvent imparables. L'œil de l'analyste balaie jusque dans les moindres recoins les mille formes de la défaillance traductive. Il y a plus, et plus frappant encore : l'analyse de leur travail révèle chez (presque) tous les traducteurs mis en cause une certaine fatuité, un certain laisser-aller, une certaine désinvolture allant jusqu'au mépris objectif de l'auteur (et du public), une complaisance narcissique et, *last but not least*, un manque de consistance (qui se révèle, par exemple, dans le curieux mélange d'asystématicité et de mauvaise systématicité de leur travail, chose qui avait déjà étonné Mounin, qui parlait de « disparate ») assez surprenants. Ces traits peu brillants, mais indéniables, de la *psychè* traductive ne sont pas analysés, ni même pris en vue, par l'analyste ; ils me paraissent liés, entre autres, au fait que cette *psychè* agit depuis toujours dans l'ombre. Personne ne « regarde de près » ce qu'elle fait : il y a une certaine *impunité* du traducteur, que lui garantissent ironiquement sa solitude et sa déréliction. En conséquence de quoi, le traducteur, « laissé à lui-même », peut aussi faire « ce qu'il veut ». Et d'abord s'occuper de l'original à sa guise, au nom de sa *liberté*[28]. Il n'a, en effet, de comptes à

27. *Pour la poétique II, op. cit.*, p. 314.

28. La « liberté » du traducteur peut signifier deux choses. D'abord revendiquer, face à une œuvre, une certaine liberté – comme nécessaire à sa *psychè* (ne pas être l'« esclave ») et à son travail de transmutation. Il faut savoir « tenir tête », dit J.-Y. Masson (« Territoire de Babel. Aphorismes », *in Corps écrit*, nº 36 : « Babel ou la diversité des langues », PUF, Paris, déc. 1990, p. 158), à l'original pour que le traduire s'épanouisse comme rapport éthique ; il faut savoir parfois « dire non » à une œuvre, pour respecter en elle, écrit Isabelle Berman, « les zones noires, inaccessibles, d'une culture ». (Avant-propos aux *Sept fous* de Roberto Arlt, Belfond, Paris, 1981, pp. 11

rendre à personne[29]. Il peut être asystématique : on ne lui demande que de paraître systématique. Il peut enjoliver, esthétiser si cela lui chante : qui s'en souciera ? Qui ira voir ? Il peut escamoter en douce des problèmes : qui s'en doutera ? Bref, *la psychè traductive s'enfonce dans l'espace de la tromperie*, et bientôt (ce qui devrait, peut-être, rendre plus indulgent) *se trompe elle-même, croit* être fidèle, exacte, créatrice, etc. Il y a là, *révélé, et sans doute pour la première fois avec une telle force*, quelque chose de très grave. Avec la « méthode » ou la « forme » créée par Meschonnic cesse l'incognito du traducteur infidèle et manipulateur. On ne saurait trop célébrer l'importance de l'événement.

Et pourtant, il y a dans tout cela quelque chose qui gêne et qui est de prime abord difficile à situer.

Il importe ici de bien préciser une chose : les quelques remarques « critiques » qui vont être faites ne doivent pas faire oublier l'immense dette que nous devons à la poétique de Meschonnic. En ce qui concerne mes recherches traductologi-

et 12.) « La traduction des *Sept fous* allait subir notre *censure*, porter la marque de notre place, de notre histoire [...] car cette écriture si brute heurtait notre propre tolérance. Il nous a fallu aimer et haïr la langue traduisante, aimer et haïr la langue à traduire », *ibid.*

Le travail traductif requiert donc un sujet libre, libre dans son choix fondamental de traduction, libre dans ses choix ponctuels, libre dans la maîtrise de cette chaîne de « coup par coup » (J.-R. Ladmiral) qu'est le traduire dans sa pratique à ras de texte. Cette liberté-là se confond avec la fidélité, et il appartient à chaque traducteur, non sans risque, de délimiter l'espace de jeu de cette *liberté-fidèle*.

Mais la revendication de liberté a, hélas, un tout autre versant : il existe une mauvaise liberté, comme il existe une fausse fidélité, un faux respect. Ce qui arrive quand *la liberté* du traducteur prend la forme de *libertés*. Sous prétexte de n'être pas un « esclave », d'être un « créateur », de satisfaire les exigences du « public », etc., le traducteur prend des libertés avec l'original. La plus arrogante de ces libertés est celle du poète qui, au nom de « La Poésie », plaque sa propre poétique sur celle de l'original (cas de du Bouchet avec Celan, de Jouve avec Shakespeare, etc.). La liberté débouche alors sur de la manipulation pure et simple. Cette liberté-pour-manipuler est le refuge et l'expression de toutes les faiblesses, de toutes les paresses, de toutes les infatuations, et elle témoigne, chez trop de traducteurs, d'une *psychè* menteuse puisqu'elle trahit les principes de « fidélité » qu'elle ne manque jamais, en même temps, de claironner haut et fort. D'où l'adage italien *traduttore traditore* (mal traduit en français par « traduction trahison », puisqu'il ne s'applique qu'aux traducteurs, et non à la traduction, comme l'a fait justement observer Maurice Pergnier (« Introduction. Existe-t-il une science de la Traduction ? », *in Traduction et traducteurs au Moyen Âge*, Éd. du CNRS, Paris, 1989, p. XVI).

29. Sauf, certes, à ce « Grand Autre » qu'est le commanditaire, l'éditeur, le directeur de collection. Mais il y a toujours moyen de le tromper, ou d'entrer en connivence avec lui (ils partagent d'ailleurs souvent la même *doxa*). La servilité envers ce « Grand Autre », si fréquente, ne contredit pas – au contraire – le mépris inconscient de l'auteur et du public.



ques, si elles n'ont pas été inspirées ou suscitées par celle-ci, elles en ont été constamment nourries, et il existe sur maints points une forte communauté d'intuitions fondamentales (par exemple sur le thème de l'*oralité*). Ce qui me paraît « critiquable » ici, ce sont plutôt certains *stéréotypes* de l'écriture du poéticien. L'orientation agressive que l'on trouve dans tous ses écrits et qui, les poètes mis à part, semble n'épargner que des figures comme Humboldt et Benveniste, en est un, dont il semble parfois être prisonnier. Il est vrai qu'il est des auteurs qui ne peuvent donner leur mesure que dans la polémique et le « combat », comme Spitzer[30]. La négativité des critiques de Meschonnic a bien sûr son envers positif. Elles n'attaquent, en outre, que des traductions qui maltraitent *des œuvres capitales pour notre culture* : la Bible, Celan, Kafka, etc. Elles n'attaquent que des traductions de grandes œuvres. Elles défendent aussi bien les originaux qu'elles attaquent leurs traductions. Mais la gêne demeure. D'où vient-elle ? De l'impression qu'un « juste verdict » a été prononcé sans que l'accusé ait pu se défendre, ou même que les règles élémentaires du procès n'ont pas été tout à fait respectées. Tout est allé trop vite. Le caractère expéditif du procès jette un doute sur la justesse *complète* du verdict. Et c'est jusqu'à *la nature de la faute commise* qui devient incertaine – malgré le caractère accablant des « preuves ». On se demande, enfin, si le châtiment administré ne l'a pas été en fonction de critères quasi mécaniques. Et en vérité, le mécanicisme est le plus grand danger de toutes les analyses de traduction, comme on le verra encore avec l'école de Tel-Aviv.

On comprend alors, même si l'on n'épouse pas leur hostilité, que de nombreux traducteurs de haut niveau, et dont au fond les « idées » sont proches de celles de Meschonnic, rejettent sans nuances ses écrits.

Le critique de traductions qui, comme moi, éprouve de la gêne devant la virulence de ces analyses, fera bien de garder en mémoire ces lignes de Derrida, même si, là encore, il ne les épouse pas :

> En citant les traductions existantes [de Celan], je souhaite d'abord dire une immense dette et rendre hommage à ceux qui ont pris la responsabilité ou le risque de traduire [...]. Je me suis en général

30. Cf. Jean Starobinski, « Leo Spitzer et la lecture stylistique », *in* Leo Spitzer, *Études de style*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1970, p. 14.

abstenu de traduire, surtout de retraduire. Je ne voulais pas sembler vouloir, si peu que ce soit, amender une première tentative. Aux abords de tels textes, les leçons ou les polémiques n'ont aucune place[31] [...].

*Les analyses descriptives à orientation sociocritique (Toury, Brisset)*

Toutes les analyses que nous avons mentionnées jusqu'à maintenant sont ce que les traductologues que nous allons présenter appellent *source-oriented*, c'est-à-dire axées sur les originaux. Description et caractérisation d'une traduction visent à établir (d'où la pente vers l'évaluation, positive ou négative) si celle-ci a bien « rendu » l'original, et comment elle l'a, ou non, « rendu », sur la base d'un concept du traduire explicite ou implicite. Elles sont donc – à l'exception des analyses insérées dans des travaux d'histoire littéraire – tendanciellement prescriptives[32]. L'école dite de Tel-Aviv, fondée par Even-Zohar, et dont le principal représentant actuel est Gidéon Toury, traducteur et auteur d'un ouvrage fort intéressant, *In search of a theory of translation*[33], ainsi que tous ceux qui, notamment en Belgique (Lambert *et alia*) et au Canada (Annie Brisset), suivent ou développent leurs points de vue, se veulent au contraire *target-oriented*. Il s'agit pour eux, d'entrée de jeu, d'éviter d'analyser les traductions en mettant en jeu un concept prescriptif du traduire, et d'étudier de façon neutre, objective et « scientifique » ce qui est appelé la « littérature traduite », laquelle forme partie intégrante du « polysystème » littéraire d'une culture ou d'une nation. Le phénomène « traduction » doit être saisi à partir de l'étude de cette « littérature traduite » dans son empiricité, sans se laisser guider par les schémas *a priori* des linguistes ou des philosophes. Analyser une traduction n'est plus la « juger », n'est plus seulement étudier le système de transformations qu'elle constitue. Ou plutôt, cette étude, menée rigoureusement, avec toutes les ressources de la linguistique et

31. Jacques Derrida, *Schibboleth, pour Paul Celan*, Galilée, Paris, 1986, pp. 115-116.
32. C'est un trait commun à toutes les « théories » de la traduction que d'être prescriptives, normatives, même lorsqu'elles prétendent rester neutres et objectives.
33. Gidéon Toury, *In search of a theory of translation*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel-Aviv University, 1980.



de l'analyse textuelle (de la sémiotique, dit Toury), devra recourir à un examen des conditions socio-historiques, culturelles, idéologiques, qui ont fait de telle traduction ce qu'elle est (pareillement, les représentations de la traduction qui soutiennent ou accompagnent le traduire à chaque époque doivent être soumises à la même approche). Toury ici ne parle pas de conditions ou de facteurs, mais recourt au concept de *norme* :

> Comme toute autre activité comportementale, la traduction est nécessairement sujette à des *contraintes* de types et de degrés variés. Jouissent d'un statut spécial parmi ces contraintes les *normes* – ces facteurs intersubjectifs qui sont la « traduction » de valeurs ou d'idées générales partagées par un certain groupe social quant à ce qui est bien et mal, approprié ou inapproprié, en instructions opérationnelles spécifiques qui sont applicables à des situations spécifiques pourvu que ces instructions ne soient pas encore formulées comme des lois (Toury, 1978). Dès lors on peut dire que ces normes en matière de traduction servent de *modèle* selon lequel des textes seront choisis pour être traduits et des traductions seront réellement formées et formulées[34].

Parmi ces normes « translationnelles », il y a ce que Toury appelle la « norme initiale » :

> Avant de me mettre à discuter les implications de la soumission du traducteur aux normes opérationnelles pour sa traduction, je voudrais introduire un concept supplémentaire, que j'appellerai pour l'instant, faute d'un meilleur terme, « la *norme initiale* ». Cette notion des plus importantes est un moyen utile pour dénoter le choix de base du traducteur entre deux alternatives opposées qui dérivent des deux éléments constitutifs majeurs de la « valeur » en traduction littéraire mentionnés plus haut : il se soumet soit au texte original, avec ses relations textuelles et les normes qu'il exprime et qui y sont contenues, soit aux normes linguistiques et littéraires à l'œuvre dans la langue cible ou dans le polysystème littéraire cible ou dans une section de celui-ci[35].

Il est aisé de voir que cette norme initiale, qui place tout traducteur devant une disjonctive obligée, n'est que la reformulation du vieux dilemme si clairement énoncé par Humboldt :

> Chaque traducteur doit immanquablement rencontrer l'un des deux écueils suivants : il s'en tiendra avec trop d'exactitude ou bien à

34. Gidéon Toury, *In search of a theory of translation, op. cit.*, p. 141.
35. *In search of a theory of translation, op. cit.*, p. 54. T.L. : « *target language* », langue cible.

> l'original, aux dépens du goût et de la langue de son peuple, ou bien à l'originalité de son peuple, aux dépens de l'œuvre à traduire[36] [...].

Avec Toury, l'analyse des traductions cesse donc, d'une part, d'être *source-oriented* (c'est-à-dire en fin de compte évaluatrice) et se base sur une méthodologie et une théorie explicites :

> Une condition première indispensable pour l'analyse de textes traduits (et aussi, en conséquence, pour une étude systématique des normes en traduction) est donc l'élaboration d'une méthode théoriquement fondée et explicite qui permette de comparer une traduction et son original, compte tenu des théories linguistiques et littéraires générales (y compris une certaine théorie du texte littéraire) et incluant des descriptions systématiques complètes et précises de la langue source (S.L.), de la langue cible (T.L.) et des deux polysystèmes littéraires respectifs[37].

C'est ainsi que le traductologue israélien analyse, dans son ouvrage, les traductions en hébreu d'un célèbre livre allemand pour enfants, *Max und Moritz*, de Wilhelm Busch, au cours de la période qui va du XIX^e^ siècle à nos jours[38]. Même pour qui ne connaît ni Busch, ni l'allemand, ni l'hébreu, cette analyse est fort instructive. Car elle situe les diverses traductions en hébreu *dans l'ensemble complexe de jeux de langues et de cultures*, qui est leur espace historique et fait d'elles ce qu'elles sont[39]. Ainsi s'expliquent les idiosyncrasies de chacune d'entre elles, la canonicité atteinte par certaines qui, dans ce cas précis, renvoie à l'utilisation d'une tierce langue (le russe en dernier lieu) jouant pour l'hébreu le rôle de *langue-de-formation* dans son évolution vers une langue « moderne ». L'analyse de Toury, loin d'être rivée à des comparaisons ponctuelles, est globalisante, et les exemples de traduction fournis s'insèrent dans cette globalité. Le résultat est du plus haut intérêt, et laisse perplexe : voilà une analyse socio-historique qui ne « juge » pas ; qui montre, sans plus, le

36. Cité *in L'épreuve de l'étranger, op. cit.*, p. 9.

37. Gidéon Toury, *In search of a theory of translation, op. cit.*, p. 58. S.L. : « *Source language* », langue source.

38. Gidéon Toury, *In search of a theory of translation, op. cit.*, pp. 140-151, « German children's literature in hebrew translation. The case of Max und Moritz ».

39. Ce qui rejoint, d'une certaine façon, le programme d'histoire de la traduction proposé dans *L'épreuve de l'étranger* : « Montrer comment, à chaque époque, ou dans chaque espace historique donné, la pratique de la traduction *s'articule* à celle de la littérature, des langues, des divers échanges interculturels et interlinguistiques [...]. Faire l'histoire de la traduction, c'est redécouvrir patiemment ce réseau culturel infiniment complexe et déroutant dans lequel, à chaque époque, ou dans des espaces différents, elle se trouve prise » (pp. 12-14).



« pourquoi » des transformations opérées par les traducteurs hébreux de *Max und Moritz* (elles varient à chaque époque et sont fonction, également, de la tendance adaptatrice propre à la traduction des livres d'enfants). Le « pourquoi » de ces transformations, on l'a deviné, ce sont les fameuses « normes », en l'espèce celles, particulières, de la culture juive du XIX^e^ et du XX^e^ siècle. Ces normes imposent au traducteur d'opérer à tous niveaux des transformations s'il veut que son travail soit *accepté*. Le « système de transformations » que présente toute traduction est donc le résultat de l'intériorisation de ces normes, que certes le traducteur n'applique pas comme des directives extérieures. Le contenu des normes translationnelles, à son tour, peut varier selon les exigences du polysystème littéraire et culturel récepteur. Si pour Toury, d'une manière générale, les normes translationnelles prescrivent l'*adaptation* des œuvres étrangères, leur *naturalisation*, il peut arriver qu'à certaines époques, dans certaines cultures, etc., elles prescrivent l'inverse : ce serait le cas de l'Allemagne romantique, par exemple, si l'on réécrivait *L'épreuve de l'étranger* à la Toury.

Analyser une traduction sans remonter au système de normes qui l'a modelée, puis la « juger » sur cette base, est donc une opération absurde, et injuste, puisqu'elle ne *pouvait* pas être autrement, et qu'elle n'avait *sens* comme acte de traduction que comme opération assujettie à ces normes. Vialatte ne pouvait pas traduire « telle quelle » l'écriture dénudée de Kafka parce qu'il obéissait, inconsciemment, à certaines normes esthétisantes du polysystème français, cela indépendamment de ses « goûts » personnels en la matière. Et quand G.-A. Goldschmidt ou Lortholary retraduisent Kafka aujourd'hui, ils le font, chacun à sa manière, en fonction des nouvelles normes qui régissent le polysystème littéraire français. Dans trente ans, on retraduira peut-être Kafka en fonction d'autres normes encore inconnues.

Cette théorie de l'analyse des traductions paraît aussi évidente que le concept sociologique de « norme » qu'elle emploie. Elle est applicable – je viens de le faire – à tous les cas de figure. Avant d'en venir aux avantages et aux périls d'une applicabilité aussi aisée, il importe de souligner que Toury, dans son souci de parvenir à une traductologie scientifique, et même fonctionnelle, bâtit des schémas ou lois qui non seulement sont discutables historiquement, mais contredisent son

propre « sens historique ». Ces schémas révèlent en outre qu'en ce qui concerne le rôle de la « littérature traduite », l'école de Tel-Aviv partage acritiquement les préjugés régnants sur sa « secondarité ». *Importante, mais seconde*, cet axiome commun à tous les historiens des littératures est, ici, pour comble, transformé en *loi*. Il en résulte, comme d'habitude, une négation du rôle créateur et autonome du traduire dans l'histoire occidentale, ce qui revient pour nous à dire que, comme toutes les théories fonctionnelles, ce courant traductologique, en dépit de son historicisme sociologisant, est aveugle à l'unicité de l'Histoire. Dans son livre, Toury fait siennes les affirmations de son maître Even-Zohar sur le caractère « périphérique » ou « épigonal » de la littérature traduite dans le polysystème littéraire :

> On peut émettre avec confiance l'hypothèse que la position « normale » d'une traduction littéraire tend à être *secondaire* (cf. Even-Zohar, 1978 a : 124). C'est-à-dire qu'elle « constitue un système périphérique à l'intérieur du polysystème [littéraire ciblé], prenant généralement le caractère d'un écrit épigone. En d'autres termes [...] elle n'a pas d'influence sur des processus majeurs et se modèle sur des normes établies déjà conventionnellement selon un type dominant. La littérature traduite en ce cas devient un facteur majeur de conservatisme (Even-Zohar, 1978 a : 122). Il en est ainsi parce que les conditions dans lesquelles la littérature traduite tend à adopter une position *primaire* et à « contribuer activement à *modeler le centre* du polysystème [ciblé] » (Even-Zohar, 1978 a : 120) exigent que ce dernier soit *faible* et « à la longue aucun système ne peut demeurer dans un état de faiblesse constante » (Even-Zohar, 178 a : 124) : ou bien il devient plus fort, ou bien il disparaît graduellement[40].

Là encore, les affirmations paraissent évidentes. Mais toute l'histoire occidentale démontre l'inverse, *même* aux périodes où domine la traduction ethnocentrique (XVII^e^, XVIII^e^ siècle). C'est en fait tout le schéma centre/périphérie qui est à revoir. Le fait que la traduction ait toujours eu un statut problématique au sein de la « cité » ne signifie pas qu'elle soit « périphérique ». La littérature traduite n'est pas périphérique, ni centrale ; elle a été, et reste, ce sans quoi aucune littérature autochtone ne peut exister dans cet espace du *colinguisme*[41] (Renée Balibar) qu'est l'Occident.

De cette loi qu'il vient d'énoncer, Toury tire une autre loi

40. Gidéon Toury, *In search of a theory of translation, op. cit.*, p. 142.
41. Cf. Renée Balibar, *L'institution du français*, PUF, Paris, 1985, pp. 75-81.



qui se révèle tout aussi fausse, ou plutôt qui montre qu'en histoire de la traduction, il n'y a pas de loi :

> Habituellement – c'est-à-dire quand la littérature traduite occupe une position *secondaire* – le premier et le principal but est son acceptabilité dans le système cible (ou dans une part de ce système). Cette préférence pour l'acceptabilité se traduit habituellement par le fait que le traducteur soumet ses décisions et ses solutions aux normes qui s'inspirent de ce qui a déjà été institutionnalisé dans le pôle cible avec une diminution quasi automatique de l'attention prêtée aux relations textuelles de la source. D'autre part, dans les cas plus rares où la traduction occupe *vraiment* une position primaire dans le polysystème cible, le traducteur se sent libre de s'écarter des normes. Ce qui s'exprime souvent par un plus grand rapprochement à l'égard de la reconstruction des traits du texte source, c'est-à-dire par une recherche d'adéquation au prix d'une incompatibilité croissante du texte traduit qui en résulte et des normes régissant l'acceptabilité des textes (ou même des traductions) dans le système cible littéraire et/ou linguistique[42].

L'affirmation selon laquelle, lorsque la littérature traduite occupe une position secondaire, le traducteur se soumet aux normes d'« acceptabilité », peut être occasionnellement vraie. Mais dans le cas de la France du XVI^e^ siècle, on a une relation inverse : la traduction occupe clairement le centre du polysystème[43], ce qui n'empêche pas la plupart des traductions de cette époque d'aller dans le sens de l'acceptabilité !

Tout cela paraît nous éloigner de l'analyse des traductions, mais en réalité nous y ramène : la littérature traduite va être, pour cette école traductologique, systématiquement considérée comme un phénomène le plus souvent secondaire, tenu de se conformer à des normes qui lui sont entièrement *extérieures*. Et par voie de conséquence, les analyses de traduction se borneront à la recherche de ces normes et à l'étude de leur emprise sur les traducteurs et les traductions. D'où un *mécanicisme* croissant qui n'est sûrement pas dans les intentions de Toury, mais qui se manifeste au grand jour quand les comparatistes analysent des traductions sur la base de ses idées[44].

42. Gidéon Toury, *In search of a theory of translation, op. cit.*, p. 142.
43. Hélène Naïs, « Traduction et imitation chez quelques poètes du XVI^e^ siècle », *in Revue des sciences humaines*, n° 180, 4^e^ trimestre de 1980.
44. Lors d'un colloque international de littérature comparée tenu à la Sorbonne en août 1985, la plupart des interventions sur la traduction étaient *norm-oriented*. Les

Il y a plus grave. Si, par suite des « normes translationnelles » (qui, en fait, ne sont pas des normes spécifiques *pour* la traduction, mais des normes valant pour toutes les pratiques d'écriture, et au-delà, comme le « bon goût » classique), Madame Dacier ne pouvait *pas* traduire Homère autrement qu'elle l'a fait, *la question de la vérité de sa traduction ne peut, ne doit même pas se poser.* Il en va de même pour les traductions édulcorées de Dostoïevski en France à la fin du XIXᵉ siècle, etc. Mais s'il peut paraître en effet absurde, ou inutile – encore que l'Allemagne romantique l'ait fait, et ait considéré que la France classique n'avait *pas traduit* les Anciens –, de juger Madame Dacier, cela devient plus difficile pour ces traductions de Dostoïevski, plus proches de nous. Il y a quelque chose, au fond, qui relève d'une *confusion* : après les traductions de Chateaubriand, de Baudelaire, de Leconte de Lisle, de Mallarmé, etc., les traductions de Dostoïevski ne peuvent être caractérisées que comme des adaptations, des introductions (au sens de Meschonnic), non comme des « traductions », ni même comme de « premières » traductions[45]. Ce qui manque ici – et qui est recouvert par l'analyse des normes – *c'est une théorie générale de la translation* littéraire, du passage d'une œuvre d'une « langue culture » à une autre[46]. La *translation* en question a ses formes et ses moments : une œuvre étrangère est lue, par exemple, en France, ou révélée chez nous ; elle est signalée, elle peut être

comparatistes avaient trouvé là un sûr filon conceptuel et méthodologique pour intégrer – ce qu'ils auraient dû faire depuis longtemps – les traductions à leur champ d'études.

45. Cf. Antoine Berman, « La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain », *in Les tours de Babel*, T.E.R., Mauzevin, 1985, pp. 116-117.

46. La *translation* littéraire n'est elle-même qu'*une* forme de *translation* parmi tout cet espace de translations qu'est l'espace occidental depuis la Grèce, comme le montrent les expressions médiévales de *translatio studii*, de *translatio imperii* – deux translations du reste liées. Toutes les *translations* sont liées et s'étayent mutuellement. Il y aurait donc lieu d'édifier une vaste histoire réfléchissante de cet espace translationnel – tâche collective de longue haleine. Et, plus radicalement, cette étude de l'espace translationnel reposerait sur *une histoire des migrations*, et une « théorie » de l'être humain comme *être-migrant* (la migration fonde la translation) et, par là même, *être-mutant* (toute migration est mutation, comme le montre le phénomène, fondamental, de la « colonie »). Naturellement, il y a d'autres espaces translationnels, et *a fortiori* migratoires, que l'Occident. Par exemple, l'espace d'Extrême-Orient (Octavio Paz, *Lecture et contemplation*, trad. Jean-Claude Masson, La Délirante, Paris, 1982).

Dans tous ces espaces, pour autant qu'il y a de l'*écrit*, la traduction – que l'on peut définir aussi comme une translation, une migration et une mutation – joue un rôle « primaire ». Il y aurait lieu de voir si chacun de ces espaces – c'est plus que probable – possède sa spécificité ; et de se demander pourquoi le système translationnel occidental est devenu planétaire.



même intégrée dans un corpus d'enseignement de littérature étrangère telle ou telle sans être traduite ; elle peut être publiée sous une forme « adaptée » si elle « heurte » trop les « normes » littéraires autochtones ; puis vient le temps d'une courageuse introduction sans prétention littéraire (destinée généralement à ceux qui étudient cette œuvre) ; puis vient le temps des premières traductions à ambition littéraire, généralement partielles et, comme on sait, les plus frappées de défectivité ; puis vient celui des (multiples) retraductions, et, alors, celui de la traduction de la totalité de l'œuvre. Ce processus est accompagné, soutenu par tout un travail critique. Puis vient – *peut venir* – une traduction canonique qui va s'imposer et parfois arrêter pour longtemps le cycle des re-traductions. La *translation* littéraire s'est accomplie dans ses phases essentielles, qui, naturellement, peuvent se distribuer différemment selon les œuvres, les domaines d'œuvres, les époques, les langues-cultures réceptrices. On voit aisément que le sens de cette *translation* est la « révélation » d'une œuvre étrangère dans son être propre à la culture réceptrice. *La « révélation » pleine et entière de cette œuvre est elle-même l'œuvre de la traduction, et d'elle seule.* Et elle n'est possible que si la traduction est « vraie ». Avant, il n'y a pas de « révélation », il n'y a que les étapes menant (ou non) à celle-ci. Le concept de « littérature traduite » brouille les cartes, parce qu'il confond la *translation* littéraire avec ce moment central de la *translation* qu'est la traduction. Pour l'école de Tel-Aviv, est traduction tout ce qui se présente, *se dénomme comme tel.* C'est pourquoi, logiquement, Toury inclut les « pseudo-traductions » (telles que le *Candide* de Voltaire) dans la littérature traduite. S'il n'y a pas à poser la question de la vérité à propos de toutes les formes de la *translation* littéraire, il y a lieu de la poser à propos de la traduction, et encore, de manière différenciée : on ne juge pas de la même manière une traduction première et une retraduction ; une traduction partielle ou une traduction complète, etc. À ne pas poser toutes ces différences nécessaires, et à interpréter le phénomène de la *translatio* littéraire comme un processus d'*intégration* au polysystème littéraire d'une culture, Toury est mené à des erreurs néfastes : d'abord, les littératures étrangères traduites *ne s'intègrent généralement pas* à la littérature autochtone, sauf dans le cas de très grandes traductions, et en vertu de particularités non généralisables : la Bible de Luther, l'*Authorized Version*, le Plutarque d'Amyot, les

*Mille et Une Nuits* de Galland, le Shakespeare de Schlegel. Elles restent des « littératures étrangères », même si elles marquent la littérature autochtone. Le Hopkins de Leyris, aussi admirable soit-il, n'est pas un « poème français », mais un poème anglais, même si sa haute poéticité en fait un « vrai » poème *en français*. Il n'est même pas besoin qu'une traduction soit bonne pour qu'elle agisse sur la culture réceptrice (cas de Dostoïevski agissant sur Gide, de Kafka, etc.). La littérature traduite ne s'intègre donc pas à la littérature autochtone, comme le montrent les rayons des librairies. Elle forme un domaine *à part*, autonome, où coexistent pêle-mêle pré-traductions, introductions, et tous les genres de traduction mentionnés. Mais si l'on interprète la *translatio* en termes d'intégration (de naturalisation), on est conduit à n'y voir qu'un processus d'*adaptation*, où prédominent naturellement les « normes » littéraires de la culture réceptrice, et où règne la règle de l'*acceptabilité* : parce qu'ils sont par trop « étranges », Shakespeare, Dostoïevski, Kafka doivent être adaptés pour être acceptés. D'où la seconde conséquence néfaste : la question de la vérité réapparaît (on ne peut *pas* ne pas la poser), mais sous cette forme : *la traduction « vraie » est celle qui est « adéquate » à tel moment*, etc. Adéquate non à l'œuvre de départ (*source-oriented*), mais à la culture d'arrivée (*target-oriented*). La « vraie » traduction est celle qui est acceptable, celle qui « transmet » et « intègre » l'œuvre étrangère au polysystème récepteur. On voit la conséquence ahurissante de ce raisonnement : l'agir du traducteur est désormais déterminé, non par le désir de « révéler » au sens plein du terme l'œuvre étrangère (désir autonome, qui n'obéit – certes au sein de mille limitations – qu'à ce que du Bellay appelait la « loi de traduction[47] »), mais par l'état (relatif) d'ouverture ou de fermeture de la culture réceptrice. Si celle-ci réclame des traductions plutôt *source-oriented*, il y aura des traductions de ce genre, et les traducteurs se soumettront, consciemment ou non, à cette injonction ; si elle réclame des traductions *target-oriented*, ce sera l'inverse. Là encore, le schéma paraît évident, mais il nie toute autonomie du traduire, et, en fait, il nie toute l'histoire occidentale de la traduction : si les traducteurs, depuis saint Jérôme, ne s'étaient souciés que d'obéir aux normes, jamais la traduction

47. Du Bellay, *La Défense et Illustration de la Langue Française*, *in Les Regrets*, précédé de *Les Antiquités de Rome* et suivi de *La Défense et Illustration de la Langue Française*, Gallimard, coll. « Poésie », Paris, 1967, pp. 211-212.



n'aurait été en Occident cette façonneuse « primaire », et non « secondaire » ou « périphérique », de langues, de littératures, de cultures, etc., qu'elle a été, et reste. Il est bien vrai qu'ils ont dû, et doivent encore, composer avec ces normes (comme on le voit clairement chez Luther ou Amyot), voire en ont épousé certaines (Schlegel voulait un Shakespeare à la fois fidèle à l'original et germanisé, intégré, oui, à la littérature allemande, mais cette intégration supposait pour lui la fidélité). Mais jamais ils n'ont perdu de vue la vérité autonome de leur tâche. Toury a dû se rendre compte du caractère « réactionnaire » imprévu de ses thèses initiales (justifier les modes de traduction réducteurs existants, voire les encourager), puisqu'il a écrit (mais je ne l'ai pas lu) un article intitulé « The Translator as a Nonconformist-to-be, or : How to train translators so as to violate translational norms[48] ». En vérité, l'école de Tel-Aviv oscille entre deux concepts de la traduction, ceux que décrit Toury en parlant de « norme initiale ». Elle ne peut, au fond, pas ne pas penser que la « vraie » traduction est la première, celle qui est *source-oriented* ; mais son champ d'étude et d'analyse étant la traduction *target-oriented*, c'est-à-dire la *translatio* littéraire interprétée comme intégration normée, elle est conduite à privilégier la traduction « réelle », c'est-à-dire statistiquement la plus fréquente, la traduction/adaptation, et à construire sur cette base ses analyses.

Reste à signaler un point d'importance, essentiel, on le verra, pour l'orientation des analyses de traductions : la place du « sujet traduisant » dans cette pensée.

L'emprise du fonctionnalisme, même enrichi, empêche à mon avis toute réflexion sur le *sujet traduisant*, que pourtant Brisset ne cesse d'appeler de ses vœux[49]. Ce sujet n'apparaît dans son ouvrage que comme

> relais des normes du discours social et de l'institution qui les instaure et les sanctionne[50].

48. *In Angewandte Übersetzungswissenschaft*, Sven Olaf Poulsed et Wolfram Wilss éd., Arhus/Dänemark, 1980, pp. 180-194. Inutile de dire que maints traducteurs, et depuis toujours, n'ont pas eu besoin qu'on leur enseigne la chose. Mais c'est vrai qu'il y en a beaucoup qui en auraient grand besoin.

49. Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction*, Éd. du Préambule, coll. « L'univers des discours », Québec, 1990, pp. 251-257.

50. *Ibid.*, p. 199.

Or la notion même de *sujet*, quelle que soit l'interprétation qu'on en donne, suppose tout à la fois celle d'*individuation* (tout sujet est ce sujet-ci, unique), celle de *réflexion* (tout sujet est un soi, un être qui se rapporte à « soi-même ») et celle de *liberté* (tout sujet est responsable). Cela vaut pour la *psychè* traductive. Certes, devenir un simple *relais* est l'un de ses possibles. Et si maints traducteurs ne sont que des « relais des normes du discours social », il s'agit toujours d'un choix, même si ce choix n'est pas vraiment conscient. C'est parce qu'il est *responsable* de son travail que le traducteur peut, et doit, être jugé : une traduction est toujours *individuelle*, toujours traduction-par..., parce qu'elle procède d'une individualité, même soumise à des « normes ». Lorsqu'un traducteur se conforme entièrement à celles-ci, cela prouve seulement qu'il a *décidé* de les faire siennes ; certes, le plus souvent, dans la pénombre à peine consciente de sa *psychè*. Le concept d'« internalisation » employé par Toury et Brisset a peut-être une valeur psychosociologique, mais il ne dit pas grand-chose sur la subjectivité du sujet traduisant.

Il y a d'autant plus choix que tout traducteur sait, pour ainsi dire *a priori*, qu'il existe ce que du Bellay et Peletier appelaient au XVIe siècle une « loi de traduction[51] » absolument indépendante des « discours sociaux » ; une *Loi* au sens le plus fort du terme, que là, il n'est pas libre de modifier. Est traducteur qui se soumet à cette Loi. Perrot d'Ablancourt, qui prenait maintes libertés avec les originaux et le disait haut et fort, écrivait à propos de sa version des œuvres de Lucien :

> cela n'est pas proprement de la traduction ; mais cela vaut mieux que la traduction[52].

Il y a peut-être « mieux » que la traduction, mais il y a un « proprement » de celle-ci, et Perrot le sait fort bien. Néanmoins, le *contenu* de la loi de traduction ne saurait se réduire à ce qu'en dit du Bellay, ni tout autre. Il ne peut pas être formulé de manière thétique et absolue, parce que toute formulation que nous en pourrions donner resterait marquée par des éléments de notre *doxa*, resterait relative. C'est pourquoi il n'y a pas de « définition » de la traduction, pas plus que de la poésie, du théâtre, etc. Et pourtant il y a une « idée » de la

51. *In* P.-A. Horguelin, *Anthologie de la manière de traduire*, Linguatech, Montréal, 1981, p. 64.
52. *Ibid.*, p. 94.



traduction, de la poésie, du théâtre, qui, quoique indéfinissable, n'est ni imaginaire, ni vide, ni abstraite, mais au contraire d'une grande richesse de contenus : la traduction, c'est toujours « plus » que la traduction, *ad infinitum. La seule manière d'accéder à cette richesse de contenus, c'est l'Histoire.* Loin d'apporter la preuve que le traduire est chose changeante, relative, sans identité ni frontières, l'Histoire, d'époque en époque, expose à nos yeux la richesse déroutante de la traduction et de son Idée. Les prétendues variations de la notion même de traduction aux différentes époques peuvent ainsi être lues comme des manifestations préférentielles d'un des contenus de cette Idée, ou de plusieurs. La traduction n'*apparaît* pas au Moyen Âge comme à la Renaissance. La *translatio* n'est pas la *traductio*. Mais toutes deux sont des actualisations, des manifestations de « La traduction »[53].

Pour le traducteur, l'Histoire de la traduction est donc quelque chose qu'il faut nécessairement connaître, quoique pas forcément à la manière d'un historien[54]. Un traducteur sans conscience historique est un traducteur mutilé, prisonnier de sa représentation du traduire et de celles que véhiculent les « discours sociaux » du moment. De même, un traducteur qui retraduit une œuvre déjà maintes fois traduite a avantage à connaître l'histoire de ses traductions, soit pour s'inscrire dans une lignée, soit pour s'inspirer de l'une des traductions de cette lignée[55], soit pour rompre avec cette lignée.

53. Les divers mots fondamentaux par lesquels, en Occident, les espaces langagiers et culturels ont « nommé » le traduire – *translation* pour l'anglais, *traduction*, *traducción*, *tradução* et *traduzione* pour les langues latines, *Übersetzen* pour l'allemand (et *Übertragung*) – constituent également des manifestations différentielles de l'idée de la traduction. Car chacun de ces mots, *translation*, *traduction* et *Übersetzung*, possède sa signifiance propre, même s'il équivaut aux autres dans l'échange courant ou le dictionnaire. Chacun est « intraduisible ». Chacun actualise en une configuration déterminée tels ou tels contenus de l'Idée. C'est pourquoi se sont constituées des *traditions-de-traduction* spécifiques aux aires langagières / culturelles concernées, qui bien sûr ne sont pas fermées sur elles-mêmes, mais ne cessent d'interférer au cours de l'Histoire sans perdre leur identité. Cf. à ce sujet mon article « De la translation à la traduction », *in TTR*, vol. I, nº 1, université de Québec à Trois-Rivières, Québec, 1988.
54. Valery Larbaud est le plus bel exemple de traducteur qui n'a cessé, littéralement, de « voyager en histoire de la traduction » d'une manière propre et à sa personnalité, et à sa figure de traducteur. Il faut relire *Sous l'invocation de saint Jérôme* pour s'apercevoir combien il connaissait cette histoire, et ses figures les plus cachées.
55. Philippe Brunet, dans son introduction à sa traduction de Sappho, *Poèmes et fragments* (L'Âge d'Homme, Paris, 1991, p. 23), écrit de façon frappante :
« À partir de la traduction scandée d'André Markowicz [de Catulle] [...] et à la rencontre des versions mesurées – rythmées, mais destinées à être chantées – de Belleau

Tentons à présent une première synthèse avant d'en venir à notre conception des analyses de traductions.

Malgré les vives critiques que je viens de faire à l'école fonctionnaliste, je ne lui dénie pas une grande positivité. Entre une analyse « trop » militante genre Meschonnic et une analyse « trop » fonctionnaliste, sociologique, genre Toury ou Brisset, il y a place pour un autre « discours » qui, loin de s'opposer polémiquement aux deux premiers, sache conquérir son autonomie en leur rendant justice. Les analyses critiques de Meschonnic (et de tous ceux qui pratiquent des analyses du même genre, c'est-à-dire des évaluations de traductions fondées sur un examen serré de l'original et un concept *source-oriented* du traduire[56]) me paraissent être le *prolongement naturel* de cette attitude soupçonneuse du « simple » lecteur de traductions que décrit si bien Masson[57]. Même armées conceptuellement, ces analyses *interpellent* les traductions et les traducteurs. Qualité essentielle.

Les analyses de Toury et de Brisset représentent, à l'évidence, la *suspension* de cette attitude naturelle du lecteur de traductions, puisqu'elles prônent une totale neutralité de jugement. Mais il en résulte deux conséquences. D'une part, le texte traduit est *objectivé*, transformé en objet de savoir(s) ; il n'est plus quelque chose qu'on interpelle pour le critiquer ou le louer. D'autre part, comme on l'a vu, il se trouve dans tous les cas

et Baïf, pouvait s'inscrire le projet de retraduire le poème sapphique, puis tout Sappho, d'après le même principe. On aurait voulu donner l'ensemble de ces traductions, anciennes, modernes, mesurées, rimées, ne fût-ce que pour rendre au livre de Sappho le mouvement qui lui appartient et rétablir chaque nouvelle étape de la traduction, image possible d'une image possible du texte, dans sa fragilité. » Notable exemple, chez ce traducteur, de conscience historique et de retraduction conviviale.

56. Comme Steiner dans *Après Babel*. On trouve dans le chapitre V de cet ouvrage, qui est de loin le plus attachant, de remarquables micro-analyses de traductions de Shakespeare, Supervielle, Hopkins, qui sont des analyses « positives ». Il est dommage que l'auteur ne *s'attarde* presque jamais sur une traduction, mais passe sans cesse de l'une à l'autre en ne laissant au lecteur qu'un sillage brillant de remarques souvent profondes, mais jamais développées, « exploitées ».

On trouvera chez Efim Etkind (*Un art en crise, essai de poétique de la traduction poétique*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1982), également, des analyses de traductions poétiques du plus grand intérêt et écrites (dans le cas des positions critiques) dans un style polémique fort réjouissant. Ce sont, à la différence de Steiner, des analyses complètes de poèmes et de leurs traductions. On peut n'être pas d'accord avec maintes affirmations d'Etkind, on peut avoir une tout autre interprétation de la « crise » de la traduction poétique, il n'en reste pas moins que la lecture du livre est vivifiante en de nombreux endroits, et qu'il y a là un exemple d'évaluation de traductions expéditif, mais convaincant dans sa *forme*.

57. Jean-Yves Masson, « Territoire de Babel. Aphorismes », *op. cit.*, pp. 157-169.



*justifié*, puisque l'analyse même montre qu'il ne pouvait pas être autrement qu'il n'était. On suppose que les tenants de cette école réalisent, au moins en leur for intérieur, le caractère proprement intenable, à tous points de vue, d'une telle neutralité. Même un Derrida, qui refuse de prendre parti entre, en fait, Broda et du Bouchet, sait de quel côté se trouve la traduction la plus « fidèle ». Il ne veut simplement pas entrer dans des querelles « parisiennes ». Il n'est sûrement pas neutre. En traduction, on ne peut pas, on ne doit pas être neutre. La neutralité n'est pas le correctif du dogmatisme.

Mais si être neutre signifie être « objectif », et si être « objectif » signifie être « scientifique », et si toute véritable neutralité est impossible en traduction, le projet contemporain d'une *science de la traduction* n'est-il pas mis en cause ? Il y a ici une équivoque qui doit être vite dissipée. « Science de la traduction » peut vouloir dire : savoir discursif et conceptuel rigoureux de la traduction et des traductions, essayant de *conquérir* une scientificité propre. Mais cela peut vouloir dire aussi : chercher à constituer un savoir positiviste et scientiste de la traduction, puisant servilement et acritiquement dans les procédures des sciences « exactes ». Au XX[e] siècle, tous les grands noms des sciences humaines semblent avoir connu, à un moment ou à un autre, cette dernière tentation (là encore, Barthes est typique, mais on pourrait citer pêle-mêle Lévi-Strauss, Braudel, Lacan, etc.). Leurs œuvres montrent qu'ils ont toujours su dépasser cette tentation et fonder des discours scientifiques rigoureux, mais spécifiques à leurs domaines. Des discours scientifiques qui sont aussi des *discours critiques*. Et qui, donc, ne sont pas neutres. L'histoire, la sociologie (cf. Touraine), l'ethnologie ne sont pas neutres. *Ce sont des sciences critiques non idéologiques*. Telle doit être la « science de la traduction », quelles que soient son orientation, sa méthodologie, ses concepts de base, etc.

Je vais tenter maintenant de tracer l'architectonique d'une analyse des traductions qui tienne compte des formes élaborées par Meschonnic et l'école de Tel-Aviv, tout en élaborant une méthodologie et des concepts propres (au moins en partie) et tout en visant à correspondre au concept benjaminien de *critique de traduction* présenté plus haut. Je présenterai ici la forme la plus développée et la plus exhaustive de cette architectonique qui, dans les faits, risquerait de donner un livre plutôt qu'un article. Mais il est presque superflu de dire que cette forme maximale peut se moduler suivant les finalités particulières de chaque analyste, et se mouler dans toutes sortes de formes textuelles standardisées (article, communication, étude, ouvrage, recension, thèse, etc.). Au reste, il ne s'agit pas de présenter un modèle, mais un *trajet analytique possible*.

Mon trajet analytique sera divisé en étapes successives (ce qui correspond au concept de méthode). Les premières étapes ont trait au travail préliminaire, c'est-à-dire à la *lecture* concrète de la traduction (ou, le cas échéant, des traductions) et de l'original (sans parler des multiples lectures collatérales qui viennent étayer ces deux lectures). Les étapes suivantes ont trait aux moments fondamentaux de l'acte critique lui-même tel qu'il apparaîtra *sous forme écrite*. C'est également dans cette partie que sont présentées les *catégories* de base qui veulent structurer cette critique, et qui se distinguent aussi bien de celles de Meschonnic que de celles de l'école fonctionnaliste.

La *forme* de ce genre d'analyse s'est peu à peu dégagée pour moi au fur et à mesure que je « pratiquais » des études de traductions, en essayant d'en préciser (et d'en systématiser) les procédures. Les premières étapes doivent beaucoup à mon travail de traducteur littéraire, et notamment à la difficile traduction des *Sept fous* de Roberto Arlt, faite avec Isabelle Berman. C'est en lisant et relisant ensemble, ou séparés, les successives versions de cette traduction, et en effectuant un va-et-vient entre ces versions et l'original à peu près dans l'ordre qui va être décrit, que nous avons appris cette chose qui ne va pas du tout de soi : *apprendre à lire une traduction*[58].

*Lecture et relecture de la traduction*

À un regard méfiant et pointilleux, tout autant qu'à un regard purement neutre et objectif, opposons un regard *réceptif* qui, effectivement, n'accorde qu'une « confiance limitée » au texte traduit. Telle est, telle sera la posture de base de l'acte critique : suspendre tout jugement hâtif, et s'engager dans un long, patient travail de lecture et de relecture de la traduction ou des traductions, *en laissant entièrement de côté l'original*. La première lecture reste encore, inévitablement, celle d'une « œuvre étrangère » en français. La seconde la lit comme une traduction, ce qui implique une *conversion* du regard. Car, comme il a été dit, on n'est pas naturellement lecteur de traductions, on le devient.

Laisser l'original, résister à la compulsion de comparaison, c'est là un point sur lequel on ne saurait trop insister. Car seule cette lecture de la traduction permet de pressentir si le texte traduit « tient ». *Tenir* a ici un double sens : tenir comme un *écrit* dans la langue réceptrice, c'est-à-dire essentiellement ne pas être en deçà des « normes » de qualité scripturaire standard de celle-ci[59]. Tenir, ensuite, au-delà de cette exigence de base, comme un véritable *texte* (systématicité et corrélativité, organicité de tous ses constituants). Ce que découvre ou non cette relecture, c'est son degré de *consistance immanente* en dehors de toute relation à l'original. Et son degré de *vie immanente* : il est des traductions – les critiques de magazines littéraires le savent bien, mais ils en restent là – « froides », « raides », « enlevées », « vives », etc.

58. Le trajet proposé est une généralisation, donc, de quelques trajets personnels. Ses formes concrètes varieront pareillement selon les analystes, les traductions et les originaux en cause, etc.

59. C'est-à-dire, tout simplement, est « bien écrite » au sens le plus élémentaire. Maintes traductions largement diffusées ne satisfont pas à ce critère. Un exemple : l'essai de Hannah Arendt *On revolution* publié sous le titre *Essai sur la révolution* chez Gallimard en collection de poche (coll. « Tel », Paris, 1967, trad. Michel Chrestien) est quasi illisible à cause de sa syntaxe défectueuse et empêtrée, alors que Arendt est connue pour son style clair et fluide, sans aspérités. Le texte traduit, ici, ne « tient » pas, et on le remarque tout de suite. Ce qui n'empêche pas cette traduction d'un livre important de circuler sans avoir jamais été critiquée. Cas plus que fréquent.

Cette relecture découvre aussi, immanquablement, des « zones textuelles » problématiques, qui sont celles où affleure la défectivité : soit que le texte traduit semble soudain s'affaiblir, se désaccorder, perdre tout rythme ; soit qu'il paraisse au contraire trop aisé, trop coulant, trop impersonnellement « français » ; soit encore qu'il exhibe brutalement des mots, tournures, formes phrastiques qui détonnent ; soit qu'enfin il soit envahi de modes, tournures, etc., renvoyant à la langue de l'original et qui témoignent d'un phénomène de contamination linguistique (ou d'« interférence »).

À l'inverse, elle découvre aussi, mais pas toujours, des « zones textuelles » que je qualifierai de miraculeuses, en ceci qu'on se trouve en présence non seulement de passages visiblement achevés, mais d'une écriture qui est une écriture-de-traduction, une écriture qu'aucun écrivain français n'aurait pu écrire, une écriture d'étranger harmonieusement passée en français, sans heurt aucun (ou, s'il y a heurt, un heurt bénéfique)[60]. Ces « zones textuelles » où le traducteur a écrit-étranger en français et, ainsi, produit un français neuf, sont les zones de grâce et de richesse de texte traduit. *De bonheur.* À lire, par exemple, le *Naufrage du Deutschland* ou d'autres poèmes de Hopkins traduits par Leyris, on sent à la fois la longue peine qu'a été la traduction, et le bonheur qu'elle est parvenue finalement à être.

Insistons sur l'importance de ces « impressions » : ce sont elles, elles seules, qui vont orienter notre travail ultérieur, lequel, lui, sera analytique. Se laisser envahir, modeler par ces « impressions », c'est donner un sol sûr à la critique à venir. Il ne faut certes pas en rester là, car non seulement toute impression peut être trompeuse, mais mainte traduction est trompeuse, et donc produit des impressions trompeuses[61].

60. Emmanuel Hocquard, présentation à l'anthologie *49 + 1 nouveaux poètes américains*, choisis par Emmanuel Hocquard et Claude Royet-Journoud, coll. « Un bureau sur l'Atlantique », Éd. Action Poétique/Un bureau sur l'Atlantique, Royaumont, 1991, p. 10 : « [...] il m'arrive de lire de la poésie américaine en anglais. Mais mon vrai plaisir est de la lire en français. C'est alors que vraiment "soudain je vois quelque chose". Mon contentement pourrait s'exprimer alors dans ces termes : ça, jamais un poète français ne l'aurait écrit. [...] Je tiens à cette idée que la traduction est cette sorte de représentation dont j'ai besoin pour mieux voir et mieux comprendre (dans) ma propre langue. »

61. Mais cela, peut-être, sur un autre registre. Lorsqu'un critique, dans un article, parle d'une traduction « brillante », « élégante », etc., il y a lieu de se méfier : il s'agit souvent de traductions qui *séduisent* pour masquer ou leur défectivité, ou leur ethnocentricité. Mais il y a aussi d'excellentes traductions qui méritent ces qualificatifs, principalement parce que ceux-ci valent aussi pour l'original.



Nous avons lu et relu la traduction ; nous nous sommes fait une impression (ou une impression s'est faite en nous). Il faut maintenant nous tourner, ou nous re-tourner, vers l'original.

### *Les lectures de l'original*[62]

Ces lectures laissent de côté, elles aussi, la traduction. Mais elles n'oublient pas ces « zones textuelles » où la traduction a semblé tantôt problématique, tantôt heureuse. Elle les lit et relit, les souligne, pour préparer la future confrontation.

De simple lecture cursive, elle devient très vite *pré-analyse textuelle*, c'est-à-dire repérage de tous les traits stylistiques, quels qu'ils soient, qui *individuent* l'écriture et la langue de l'original[63] et en font un réseau de corrélations systématiques. Inutile de chercher ici l'exhaustivité : la lecture s'attache à repérer tel type de forme phrastique, tel type signifiant d'enchaînements propositionnels, tels types d'emplois de l'adjectif, de l'adverbe, du temps des verbes, des prépositions, etc. Elle relève, bien sûr, les mots récurrents, les mots clefs[64]. Plus globalement, elle cherche à voir quel rapport lie, dans l'œuvre, l'écriture à la langue, quelles rythmicités portent le texte dans sa totalité. *Ici, le critique refait le même travail de lecture que le traducteur a fait, ou est censé avoir fait, avant et pendant la traduction.*

Le même – et pas tout à fait le même. Car la lecture du traducteur est, comme je l'ai souligné dans *L'épreuve de*

62. Ces lectures, pas plus que la précédente, ne sont séparées de lectures collatérales : lecture des autres œuvres d'un auteur, lecture d'autres traductions du traducteur, lectures critiques, informatives, etc. Mais ces lectures collatérales me semblent devoir intervenir un peu après ces deux premières lectures fondamentales. Il faut qu'il y ait d'abord *intimité* avec, d'un côté, le texte traduit, de l'autre, l'original. Sans trop de médiations.

63. « Le style est un travail qui individue, c'est-à-dire qui produit de l'individuel », Paul Ricœur, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, *op. cit.*, p. 109.

64. Cf. Michel Gresset, « De la traduction de la métaphore littéraire à la traduction comme métaphore de l'écriture », *Revue française d'études américaines*, nº 18, 1983, pp. 502-518. Ce repérage inclut tous les réseaux métaphoriques de l'œuvre, souvent négligés par le traducteur. Sylviane Garnerone, citée par Gresset (p. 509), dit fort bien : « Si le traducteur ne "poursuit pas" les divers réseaux métaphoriques [de Faulkner] [...] il ne peut espérer communiquer la symbolique de l'ensemble, dont les métaphores constituent les arcs-boutants. » Il n'y a pas que les réseaux métaphoriques ; il y a les réseaux de signifiants, de termes, de concepts, et Gresset ajoute à ces divers repérages ceux des éléments intertextuels (renvoi à une autre œuvre du même auteur) et des éléments hypertextuels (renvoi à des œuvres d'autres auteurs). Bien sûr.

*l'étranger*[65], déjà une pré-traduction, une lecture effectuée dans l'horizon de la traduction ; et tous les traits individuants de l'œuvre que nous avons mentionnés se découvrent autant *dans* le mouvement du traduire qu'*avant*. C'est en cela que celui-ci possède son « criticisme » propre, autonome. Il est bien certain que ce « criticisme » ne saurait être purement et simplement fondé sur le face-à-face du traducteur et de l'œuvre. Il faut qu'il recoure à de multiples lectures collatérales, d'autres œuvres de l'auteur, d'ouvrages divers sur cet auteur, son époque, etc. Chateaubriand, pour retraduire *Paradise Lost*, disait s'être entouré « de toutes les disquisitions des scoliastes[66] ». Jaccottet, pour retraduire *L'Odyssée* en soulignant son style souvent formulaire, renvoie à des lectures de spécialistes allemands d'Homère[67]. Leyris, pour traduire Hopkins et comprendre son *inscape*, a lu l'ouvrage de Gilson sur Duns Scot. Savignac, pour sa récente traduction de Pindare, a lu ses traductions françaises et allemandes, ainsi que les travaux des principaux hellénistes modernes sur la culture grecque[68].

D'une manière générale, traduire exige des lectures vastes et diversifiées. Un traducteur ignorant – qui ne lit pas de la sorte – est un traducteur déficient. On traduit avec des livres[69]. Nous appelons ce nécessaire recours aux lectures (et à d'autres « outils » au sens d'Illich) l'*étayage de l'acte traductif*. Cette notion est liée, mais non identique, à celle d'*étayage de la traduction elle-même*[70].

Que l'acte traductif doive être étayé n'enlève rien à son autonomie foncière. Je veux dire par là, d'abord, que les lectures du traducteur ne sont pas des lectures liées, mais des

65. Pp. 248-249. Dans toute cette note de *L'épreuve de l'étranger*, le concept d'herméneutique est entendu de manière trop restrictive, trop lié à la seule herméneutique romantique (Schleiermacher).

66. Chateaubriand, « Remarques » (à propos de la traduction de Milton), *in Po&sie* nº 23, Belin, Paris, 1982, p. 120.

67. Philippe Jaccottet, « Note sur la traduction », *in* Homère, *L'Odyssée*, trad. Philippe Jaccottet, FM/La Découverte, Paris, 1982, p. 411.

68. Jean-Paul Savignac, « Préface », *in* Pindare, *Œuvres complètes*, trad. J.-P. Savignac, La Différence, Paris, 1990, pp. 7-39.

69. Et pas seulement avec des dictionnaires.

70. L'étayage de la traduction comprend tous les paratextes qui viennent la soutenir : introduction, préface, postface, notes, glossaires, etc. La traduction ne peut pas être « nue » sous peine de ne pas accomplir la *translation* littéraire. Aujourd'hui, les étayages traductifs proposés par l'Âge classique, puis par l'Âge philologique (XIXᵉ siècle), ne suffisent plus. Ils doivent être – et sont en train de l'être par certains traducteurs – repensés. La question de ces nouveaux étayages, et d'un nouveau consensus à ce propos, est d'une importance cruciale.



lectures libres[71]. Aucune « analyse textuelle », en particulier, et pas même celle que ferait un traducteur capable d'en mener une véritable, ne peut constituer la base *obligée* d'un travail de traduction, comme on le croit parfois, comme on avait cru il y a quelques années avec Vinay et Darbelnet, naïvement, que la traduction était de la « linguistique appliquée ». L'analyse textuelle la plus éclairante – même celle qui vise à repérer des « translèmes[72] » – n'est et ne saurait être qu'un étayage traductif parmi d'autres.

D'une façon générale, il faut refuser avec la dernière énergie, surtout depuis qu'on a commencé à enseigner la traduction littéraire, toute *inféodation* du traduire à un quelconque discours conceptuel qui, directement ou non, lui dirait « ce qu'il faut faire » ; cela vaut pour l'analyse textuelle, pour la poétique, la linguistique, mais aussi (sinon surtout) pour les « traductologies » en tout genre. Ces traductologies ont à développer leurs discours sur la traduction sans *du tout* prétendre régir la « pratique » traductive. Elles sont du reste autant destinées (en principe) aux non-traducteurs qu'aux traducteurs. Ainsi doit-il y avoir non-inféodation de l'un à l'autre (la traduction ne dépend pas plus de la traductologie que celle-ci n'est la simple explicitation du travail traductif), mais autonomie réciproque.

J'appelle *pré-analyse* la lecture du critique de traduction, car elle n'est effectuée *que* pour préparer la confrontation. Pas plus que celle du traducteur, elle ne saurait échapper au cycle des lectures mentionnées. Ces lectures sont plus liées, plus systéma-

71. Yves Bonnefoy, « La traduction de la poésie », *in Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, Paris, 1990, pp. 155-156. « [...] dans *The Sorrow of Love*, quand [Yeats] dit de la fille aux "*red mournful lips*" qu'elle est "*doomed like Odysseus and the labouring ships*" [...] j'ai traduit, irrésistiblement, *labouring* par "qui boitent/au loin" [...]. Ces mots ne me sont pas venus par le circuit court qu'on croit qui va chez le traducteur du texte à la traduction, mais par toute une boucle de mon passé [...] et, pensant bien sûr à Verlaine, j'ébauchai une sorte de poème [...], un poème que je n'ai jamais achevé depuis – et que j'ai même, ici, douze ans après, soudain déchiré, en somme, pour que vive ma traduction. »

72. Cf. Annie Brisset, « Poésie : le sens en effet, étude d'un translème », *in META*, 29, nº 3, sept. 1984. « J'appelle *translème* une unité de traduction à caractère sémiotique, car il s'agit d'une *unité-système* composée d'éléments significativement solidaires [...]. Un translème est un *réseau de relations* qui unissent, dans un rapport sémantique, un ensemble d'éléments appartenant soit au plan de l'expression, soit au plan du contenu » (p. 263). Brisset dit plus loin, à propos du caractère « surcodé » du texte poétique : « La traduction du texte poétique procède donc nécessairement d'une *hiérarchisation des translèmes* à l'intérieur d'un programme translatif. » Cette hiérarchisation, dans l'agir concret du traducteur, se fonde, on le verra, sur un projet-de-traduction.

tiques que celles du traducteur, mais elles ne sont pas non plus inféodées à tel type d'analyse. Sauf que nous considérons, avec Meschonnic, Toury et Brisset, que ce que la linguistique, la poétique, l'analyse structurale, la stylistique nous ont révélé du langage, des œuvres et des textes au XX^e siècle est un « incontournable[73] » du travail critique. Non pas, encore une fois, au sens où ces sciences, ces savoirs, constitueraient des bases contraignantes. Mais à celui où notre approche de la langue, du texte, de l'œuvre est marquée par ce qu'elles nous en apprennent[74]. Le critique de traduction est plus lié que le traducteur à ces « sciences », puisqu'il a à produire lui-même un discours conceptuel rigoureux.

À partir de cette pré-analyse et des lectures l'accompagnant va commencer un patient travail de *sélection d'exemples stylistiques* (au sens large) pertinents et significatifs dans l'original. La rigueur de la confrontation – sauf dans le cas d'un texte court où « tout » est analysé – doit forcément s'appuyer sur des exemples. Leur découpage est un moment délicat et essentiel.

Sont sélectionnés, découpés aussi, et cette fois à partir d'une *interprétation de l'œuvre* (qui va varier selon les analystes), *ces passages* de l'original qui, pour ainsi dire, sont les lieux où elle se condense, se représente, se signifie ou se symbolise. Ces passages sont les *zones signifiantes* où une œuvre atteint sa propre visée (pas forcément celle de l'auteur) et son propre centre de gravité. L'écriture y possède un très haut degré de nécessité. Ces passages ne sont pas forcément apparents à la simple lecture ; et c'est bien pourquoi, le plus souvent, c'est le travail interprétatif qui les révèle, ou confirme leur existence. Dans un poème, ce peut être un, ou quelques vers ; dans un roman, tels passages ; dans un recueil de nouvelles, la phrase finale de la dernière nouvelle (comme dans *Dubliners* de J. Joyce[75]) ; dans une pièce

73. Cet adjectif tellement à la mode maintenant, et considéré comme pédant par d'aucuns, a été pour la première fois employé de façon significative il y a trente ans et plus, lorsque André Préau a traduit le mot *unumgänglich* de Heidegger dans *Essais et conférences*. Heidegger l'employait pour dire que l'Histoire était « l'incontournable » de la science historique, la Nature « l'incontournable » de la physique, etc. C'est-à-dire une dimension déjà donnée et, pour ces sciences, par définition inépuisable. Depuis cette époque, le mot a commencé à lentement circuler, chez les heideggeriens, bien sûr, puis, dernièrement, dans tous les milieux français, y compris politiques et médiatiques. Mais c'est un vieux mot, venu de la traduction, et d'un traducteur méritoire.

74. Qui lirait un mythe comme *avant* Lévi-Strauss ?

75. « Son âme s'évanouissait peu à peu comme il entendait la neige s'épandre faiblement sur tout l'univers comme à la venue de la dernière heure sur tous les vivants et les morts. » James Joyce, *Gens de Dublin*, Plon, Paris, 1982, p. 250.



de théâtre, une ou deux répliques qui, d'un seul coup, nous disent le sens de toute l'œuvre de manière précise et aveuglante. Dans une œuvre de pensée, des phrases qui, brusquement, dans leur structure, attestent au plus près le mouvement et la lutte de la pensée[76]. À la différence des « morceaux d'anthologie » classiques, ces passages ne sont pas toujours les plus « beaux » esthétiquement. Mais qu'ils le soient ou non, tous manifestent la signifiance de l'œuvre en une écriture qui possède, redisons-le, le plus haut degré de nécessité possible. Toutes les autres parties de l'œuvre sont marquées à des degrés divers, et quelle que soit leur apparente perfection formelle, par un *caractère aléatoire*, en ce sens que, n'ayant pas cette nécessité scripturaire absolue, elles pourraient toujours avoir été écrites « autrement ». Cela vaut même pour le poème le plus extérieurement parfait. Ce dont témoignent, sur toute l'étendue de la littérature, les « brouillons », « versions », « états » et « variantes » d'un texte. L'œuvre finale est achevée, définitive, mais elle garde toujours quelque chose de cette phase de gestation, de tâtonnement, à partir de laquelle elle a bifurqué vers sa figure finale. Donc, quel que soit le degré final de systématicité et d'unité d'une œuvre, elle comporte par essence des parties aléatoires. Si la proportion de l'aléatoire est trop grande, ou plutôt, si le poids de l'aléatoire l'emporte sur celui du nécessaire, l'œuvre s'en voit affectée : c'est le cas de certaines pièces des *Fleurs du Mal*, se dit-on parfois. Si, à l'inverse, la proportion du nécessaire (pour autant que celui-ci puisse être voulu) l'emporte massivement sur l'aléatoire, l'œuvre est menacée par un certain formalisme monologique : pensons à Flaubert ou à Valéry. L'aléatoire a sa nécessité propre dans l'économie de l'œuvre.

Cette « dialectique » du nécessaire et de l'aléatoire (qui ne doit pas être confondue avec la distinction, elle-même nécessaire et aléatoire, du « marqué » et du « non-marqué ») est déterminante pour le critique *et* le traducteur.

Comme l'a dit Genette,

> l'*intangibilité* du poétique est une idée « moderne » qu'il serait temps de bousculer un peu[77].

76. Cf. par exemple les § 1 et 2 de l'Introduction *in* Gérard Granel, *L'équivoque ontologique de la pensée kantienne*, Gallimard, Paris, 1970, pp. 15-21.

77. *Palimpsestes*, Le Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1982, p. 281.

L'auteur souligne dans une note de la même page que l'idée d'intangibilité du texte poétique, ou littéraire au sens large, est liée à celle d'intraduisibilité, autre dogme, non spécifiquement moderne, mais sans cesse réaffirmé à notre époque et par des poètes, et par des théoriciens (comme Jakobson). La coexistence d'éléments intangibles et d'éléments tangibles dans l'œuvre a une immense importance pour le traducteur ; elle précise, autant ou plus que celle des éléments « marqués » et « non marqués », l'espace de ses possibles libertés. À l'inverse, la confusion du « marqué » et du « non marqué », du nécessaire et de l'aléatoire annihile chez le traducteur toute liberté et mène à des littéralismes (notamment syntaxiques) funestes.

Résumons : préalablement à l'analyse concrète du texte traduit doivent être effectuées :

1) une pré-analyse textuelle sélectionnant un certain nombre de traits stylistiques fondamentaux de l'original ;

2) une interprétation de l'œuvre permettant une sélection de ses passages signifiants.

Nous nous sommes pénétrés du texte traduit ; avons repéré ses zones faibles et ses zones fortes ; avons analysé et interprété l'original et constitué un « matériel » d'exemples exhaustif, raisonné et représentatif. Sommes-nous prêts à la confrontation ? Absolument pas. Si nous connaissons le « système » stylistique de l'original, nous ignorons tout de celui du texte traduit. Nous avons certes « senti » que la traduction avait un système, puisqu'elle nous semblait tenir (nous restons évidemment dans ce seul cas de figure), mais nous ignorons tout du comment, du pourquoi et de la logique de ce système. Si nous procédons à de fugitives comparaisons de l'œuvre et de sa traduction, par exemple dans le cas d'un recueil bilingue de poésie, il peut bien nous apparaître – tout de suite – une correspondance globale, mais aussi des choix, des écarts, des modifications diverses qui, sans du tout choquer, étonnent : pourquoi avoir « rendu » ceci par cela, se dit-on, alors que...

Celui qui lit la version de Dickinson qu'a publiée Claire Malroux [78], ou la traduction de Yeats par Masson [79], se demande forcément le pourquoi de telle permutation, de tel

78. Emily Dickinson, *Poèmes*, Belin, coll. « L'extrême contemporain », Paris, 1989.

79. W.B. Yeats, *Les cygnes sauvages à Coole*, trad. Jean-Yves Masson, Verdier, Lagrasse, 1990.



allongement, de telle suppression de joncteur, etc., sans mettre en cause l'évidente qualité de ces traductions. Il s'interroge sur les « raisons » de mille petits « écarts » dont la somme semble définir l'idiosyncrasie de la traduction. Cette interrogation rebondit s'il compare ces traductions de Yeats et Dickinson avec celles, disons, de Bonnefoy et Reumaux : encore des écarts, mais différents (!) (c'est que chaque traducteur a *sa* systématicité, *sa* cohérence à lui, sa manière d'« écarter », d'« espacer », dirait du Bellay). Et voilà que pour comprendre la logique du texte traduit nous sommes renvoyés au *travail traductif* lui-même et, par-delà, au *traducteur.*

### *À la recherche du traducteur*

« Aller au traducteur », c'est là un tournant méthodologique d'autant plus essentiel que, comme nous l'avons vu plus haut, l'une des tâches d'une herméneutique du traduire est la prise en vue du sujet traduisant. Ainsi la question *qui est le traducteur ?* doit-elle être fermement posée face à une traduction. Après tout, face à une œuvre littéraire, nous demandons sans trêve : qui est l'auteur ? Mais les deux questions n'ont pas vraiment les mêmes contenus. La question sur l'auteur vise les éléments biographiques, psychologiques, existentiels, etc., censés illuminer son œuvre ; même si, au nom d'une analyse structurale et immanente, on voulait limiter la valeur de ces éléments, qui oserait nier qu'il est difficile de saisir l'œuvre d'un du Bellay, d'un Rousseau, d'un Hölderlin, d'un Balzac, d'un Proust, d'un Celan, si l'on ignore tout de la vie de ces auteurs ? Œuvre et existence sont liées.

La question *qui est le traducteur ?* a une autre finalité. Sauf exceptions, comme saint Jérôme et Armand Robin [80], la vie du traducteur ne nous concerne pas, et *a fortiori* ses états d'âme. Il n'empêche qu'il devient de plus en plus impensable que le traducteur reste ce parfait inconnu qu'il est encore la plupart du temps. Il nous importe de savoir s'il est français ou étranger, s'il n'est « que » traducteur ou s'il exerce une autre profession significative, comme celle d'enseignant (cas d'une très impor-

80. À part le classique de Larbaud, saint Jérôme a eu droit à un pittoresque roman québécois (Jean Marcel, *Jérôme ou De la traduction*, Leméac, Ottawa, 1990).

tante portion de traducteurs littéraires en France) ; nous voulons savoir s'il est aussi auteur et a produit des œuvres ; de quelle(s) langue(s) il traduit, quel(s) rapport(s) il entretient avec elle(s) ; s'il est bilingue, et de quelle sorte ; quels genres d'œuvres il traduit usuellement, et quelles autres œuvres il a traduites ; s'il est polytraducteur (cas le plus fréquent) ou monotraducteur (comme Claire Cayron[81]) ; nous voulons savoir quels sont, donc, ses domaines langagiers et littéraires ; nous voulons savoir s'il a fait œuvre de traduction au sens indiqué plus haut et quelles sont ses traductions centrales ; s'il a écrit des articles, études, thèses, ouvrages sur les œuvres qu'il a traduites ; et enfin, s'il a écrit sur *sa* pratique de traducteur, sur les principes qui la guident, sur ses traductions et la traduction en général[82].

Voilà qui est déjà beaucoup, mais qui risque de n'être que pure « information ». Il faut aller plus loin, et déterminer sa position traductive, son projet de traduction et son horizon traductif.

*La position traductive*

Tout traducteur entretient un rapport spécifique avec sa propre activité, c'est-à-dire a une certaine « conception » ou « perception » du traduire, de son sens, de ses finalités, de ses formes et modes. « Conception » et « perception » qui ne sont pas purement personnelles, puisque le traducteur est effectivement marqué par tout un discours historique, social, littéraire, idéologique sur la traduction (et l'écriture littéraire). La position traductive est, pour ainsi dire, le « compromis » entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la *pulsion de traduire*[83], la tâche de la traduction, et la manière

81. Claire Cayron, *Sésame, pour la traduction*, Le Mascaret, Bordeaux, 1987.
82. Liste non close. A-t-il, aussi, traduit avec d'autres traducteurs ? Et comment ? etc.
83. Novalis, dans une lettre à A.W. Schlegel, emploie l'expression d'*Übersetzungstrieb*, pulsion de traduction ou impulsion à la traduction, à propos des écrivains allemands. Expression frappante, que nous devons lire à partir des significations que *Trieb* a déployées dans l'histoire de la langue, de la littérature et de la pensée allemandes, mais aussi – inévitablement – à partir du sens que lui a donné Freud, et ensuite la lecture lacanienne de Freud. C'est la pulsion-de-traduction qui fait du traducteur un traducteur : ce qui le « pousse » au traduire, ce qui le « pousse » dans l'espace du traduire. Cette pulsion peut surgir d'elle-même, ou être réveillée à elle-même par un tiers. Qu'est-ce que cette pulsion ? Quelle est sa spécificité ? Nous



dont il a « internalisé » le discours ambiant sur le traduire (les « normes »). La position traductive, en tant que compromis, est le résultat d'une *élaboration* : elle est le *se-poser du traducteur vis-à-vis de la traduction*, se-poser qui, une fois choisi (car il s'agit bien d'un choix), *lie* le traducteur, au sens où Alain disait qu'« un caractère est un serment ».

La position traductive n'est pas facile à énoncer, et n'a d'ailleurs nul besoin de l'être ; mais elle peut aussi être verbalisée, manifestée, et se transformer en *représentations*. Toutefois, ces représentations n'expriment pas toujours la vérité de la position traductive, notamment lorsqu'elles apparaissent dans des textes fortement codés comme les préfaces, ou des prises de parole conventionnelles comme les entretiens. Le traducteur, ici, a tendance à laisser parler en lui la *doxa* ambiante et les *topoi* impersonnels sur la traduction.

C'est en élaborant une position traductive que la subjectivité du traducteur se constitue et acquiert son épaisseur signifiante propre, menacée depuis toujours par trois dangers majeurs : l'informité caméléonesque, la liberté capricieuse et la tentation de l'effacement. Il n'y a pas de traducteur sans position traductive. Mais il y a autant de positions traductives que de traducteurs. Ces positions peuvent être *reconstituées* à partir des traductions elles-mêmes, qui les disent implicitement, et à partir des diverses énonciations que le traducteur a faites sur ses traductions, le traduire ou tous autres « thèmes ». Elles sont par ailleurs liées à la *position langagière* des traducteurs : leur rapport aux langues étrangères et à la langue maternelle, leur être-en-langues (qui prend mille formes empiriques différentes, mais est toujours *un être-en-langues spécifique*, distinct des autres être-en-langues qui ne sont pas concernés par la traduction) et à leur *position scripturaire* (leur rapport à l'écriture et aux œuvres). Quand nous saurons prendre en vue en même temps position traductive, position langagière et position scripturaire chez le traducteur, une « théorie du sujet traduisant » sera possible.

l'ignorons encore, n'ayant pas encore de « théorie » du sujet traduisant. Nous savons uniquement qu'elle est au principe de tous les *destins* de traduction.

Dans mon intervention à la « Journée Freud » d'ATLAS, en 1988, je tentais pour la première fois de préciser le concept de projet de traduction[84].

> L'union, dans une traduction réussie, de l'autonomie et de l'hétéronomie, ne peut résulter que de ce qu'on pourrait appeler un projet de traduction, lequel projet n'a pas besoin d'être théorique. [...] Le traducteur peut déterminer *a priori* quel va être le degré d'autonomie, ou d'hétéronomie qu'il va accorder à sa traduction, et cela sur la base d'une pré-analyse – je dis pré-analyse parce qu'on n'a jamais vraiment analysé un texte avant de le traduire – d'une préanalyse du texte à traduire[85].

Toute traduction conséquente est portée par un projet, ou visée articulée. Le projet ou visée sont déterminés à la fois par la position traductive et par les exigences à chaque fois spécifiques posées par l'œuvre à traduire. Ils n'ont nul besoin, eux aussi, d'être énoncés discursivement, et *a fortiori* théorisés. Le projet définit la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la *translation* littéraire, d'autre part, assumer la traduction même, choisir un « mode » de traduction, une « manière de traduire ». Prenons le cas des traducteurs qui ont décidé de faire connaître en France l'œuvre poétique de Kathleen Raine. Ils avaient le choix entre plusieurs possibilités : faire une « anthologie » des poèmes de Raine à partir de ses différents recueils, ou transmettre ces recueils eux-mêmes, tout ou partie. Ils ont choisi de traduire plusieurs de ces recueils dans leur intégrité[86]. Ils pouvaient, ensuite, proposer une édition monolingue (français seulement) ou bilingue. Ils ont choisi la seconde possibilité. Ils pouvaient, enfin, présenter une édition « nue », sans paratextes (introduction, etc.), ou une édition étayée (avec paratextes). Ils ont choisi la seconde possibilité. Ceci est leur projet de *translation* littéraire. Par ailleurs, l'étude de leurs traductions (et elle seulement, puisqu'ils ne disent rien, dans leurs paratextes, de leur travail traductif) nous révèle le

84. Emprunté initialement à Daniel Gouadec, qui l'utilise dans le contexte de la traduction spécialisée.

85. *In Cinquièmes assises de la traduction littéraire, op. cit.*, p. 114.

86. Kathleen Raine, *Sur un rivage désert*, trad. Marie-Béatrice Mesnet et Jean Mambrino, Granit, coll. du « Miroir », Paris, 1978 ; Katleen Raine, *Isis errante*, trad. François-Xavier Jaujard, Granit, coll. du « Miroir », Paris, 1978 ; Kathleen Raine, *Le premier jour*, trad. François-Xavier Jaujard, Granit, coll. du « Miroir », Paris, 1980.



« mode » de traduction choisi, leur « manière » de traduire, qui est la seconde face de leur projet.

Les *formes* d'un projet de traduction, lorsqu'il est *énoncé* par les traducteurs, sont multiples. Prenons le cas de la traduction de Shakespeare depuis une quarantaine d'années : si le projet de Leyris est assez brièvement exposé[87], celui de Bonnefoy est longuement présenté et lié, comme il le dit, à une « certaine idée de la traduction[88] » ; celui de Déprats est non seulement entièrement explicité (comme celui des PUF pour Freud), mais théorisé sous la forme d'un projet global incluant aussi bien le mode de traduction, une réflexion sur la traduction théâtrale, la traduction de Shakespeare en particulier et les types de paratextes qui vont étayer les textes traduits[89].

Ici apparaît pour le critique un *cercle absolu*, mais non vicieux : il doit lire la traduction à partir de son projet, mais la vérité de ce projet ne nous est finalement accessible qu'à partir de la traduction elle-même et du type de *translation* littéraire qu'elle accomplit. Car tout ce qu'un traducteur peut dire et écrire à propos de son projet n'a réalité que dans la traduction. Et cependant, la traduction n'est jamais que la réalisation du projet : elle va *où* la mène le projet, et *jusqu'où* la mène le projet. Elle ne nous dit la vérité du projet qu'en nous révélant *comment* il a été réalisé (et non, finalement, s'il a été réalisé) et quelles ont été les *conséquences* du projet par rapport à l'original.

Ainsi on ne peut pas du tout dire[90] : tel projet paraît bon, mais voyons les résultats ! Car lesdits résultats ne sont que la résultante du projet. Si la traduction ne « tient » pas, la faute en est imputable au seul projet, ou à tel aspect de celui-ci.

Il reste au critique, dans ces conditions, *à entrer dans ce cercle et à le parcourir*.

Ces affirmations ne peuvent choquer que ceux qui confon-

87. Pierre Leyris, « Pourquoi retraduire Shakespeare », en avant-propos à *Œuvres complètes de Shakespeare*, « Formes et reflets », Club Français du Livre, Paris, 1954. Pierre Leyris : « Une posture », *in* « Confessions de traducteurs », *L'Âne*, nº 4, février-mars 1982, Paris, p. 41. L'introduction de Pierre Leyris à son *Macbeth* (Aubier Montaigne, coll. « Montaigne », coll. « Bilingue », Paris, 1977) ne traite pas de la traduction.

88. Shakespeare, *Hamlet* suivi de « Idée de la traduction » d'Yves Bonnefoy, Mercure de France, Paris, 1962.

89. Jean-Michel Déprats, « La traduction : le tissu des mots », *in* Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, trad. J.-M. Déprats, Comédie-Française/Sand, Paris, 1987, pp. 140-144.

90. Cf. les remarques de Bernard Lortholary à la suite de mon intervention à la « Journée Freud » des *Cinquièmes assises de la traduction littéraire, op. cit.*, pp. 146-151.

dent (à quoi invite peut-être le terme) *projet* avec *projet théorique* ou *schéma a priori*. Il est bien certain que tout projet entièrement explicite et déterminé devient, ou risque de devenir, rigide et dogmatique. Ainsi la « règle » de plus en plus acceptée (non sans de bonnes raisons) selon laquelle à un mot marqué de l'original doit *toujours* correspondre un même mot dans le texte traduit quel que soit le « contexte », règle que la tradition n'a pas connue, bien au contraire[91], peut-elle acquérir un tour rigide. Certes, quand Georg Trakl emploie l'adjectif *leise* dans ses poèmes, il faut toujours le traduire identiquement, car il s'agit chez lui d'un adjectif fondamental. Il en va de même pour *gerne* chez Hölderlin ou *because* chez Faulkner[92]. Un traducteur étranger serait soumis au même impératif pour l'adjectif *vaste* chez Baudelaire. *Mais ceci n'est pas généralisable.* La règle, à mon sens, cesse d'être absolument valide lorsqu'en vertu de la présence des éléments aléatoires ou stéréotypés qui existent dans tout texte, un mot clef perd momentanément son caractère marqué. Tel est le cas pour les mots *Wunsch* et *wünschen* dans un texte de Freud.

La phrase française de la traduction des PUF : « S'agissant de telles fructueuses difficultés, le cas de maladie à décrire ici ne laisse rien à souhaiter[93] » correspond, pour la fin de la phrase allemande, à « nichts *zu wünschen* [souligné par moi] *übrig* ». *Wünschen*, comme *Wunsch*, étant un terme clef de Freud, les traducteurs ont décidé de le traduire ici aussi par « ne laissait rien à souhaiter », et non par l'expression figée française correspondante « ne laissait rien à désirer ». Non seulement cela heurte à la lecture, mais il me semble qu'ici, *wünschen* – en tant que pris dans un syntagme stéréotypé – a perdu sa significativité, et qu'il faut donc le rendre par « désirer », cela même si, dans le même texte de Freud, il y a de nombreuses occurrences du *Wunsch* ou du *wünschen* marqué.

Une dernière remarque au sujet du projet de traduction : son existence ne contredit point le caractère immédiat, intuitif, du traduire – si souvent invoqué. Car l'intuitivité de celui-ci est traversée de part en part de réflexivité. Vaut pour le traducteur

91. Robert Aulotte, « Jacques Amyot, traducteur courtois », *in Revue des sciences humaines*, José Corti, Paris, avril-juin 1959, pp. 131-139.
92. Michel Gresset, « Le "Parce Que" chez Faulkner et le "Donc" chez Beckett », *in Les Lettres nouvelles*, nov. 1961, pp. 124-138.
93. Sigmund Freud, *Œuvres complètes*, vol. XIII, PUF, Paris, 1989, p. 8.



ce que Hölderlin disait du poète, que sa « sensibilité doit être entièrement organisée ». Le traducteur allemand de littérature latino-américaine Meyer Clason me disait un jour qu'il était un *Bauchübersetzer*, un traducteur qui traduisait avec son ventre. C'est bien ce que tout traducteur doit être aussi s'il veut que sa traduction nous prenne, elle aussi, au ventre[94]. Mais Meyer Clason, qui avait traduit *Grande sertão : veredas*, de Guimarães Rosa, une œuvre elle-même marquée par un mélange d'oralité populaire et de réflexivité, savait fort bien que son travail avait exigé de lui toute une réflexion, qu'il avait d'ailleurs exposée dans un article rien moins que naïf.

### *L'horizon du traducteur*

Position traductive et projet de traduction sont, à leur tour, pris dans un *horizon*. J'emprunte le mot et le concept à l'herméneutique moderne. Développé philosophiquement par Husserl et Heidegger, il a été élaboré de manière plus concrète et épistémologique par H.G. Gadamer et Paul Ricœur, puis, pour l'herméneutique littéraire, de manière extrêmement féconde par Hans Robert Jauss[95]. C'est sous cette forme qu'il est particulièrement bienvenu pour une herméneutique traductive.

On peut définir en première approximation l'horizon comme l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui « déterminent » le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur. Je mets « déterminent » entre guillemets, car il ne s'agit pas de simples déterminations au sens de conditionnements, que ceux-ci soient pensés de façon causale ou de façon structurale. Prenons un exemple : lorsque Philippe Brunet retraduit Sappho, en 1991, l'horizon de sa retraduction, *ce-à-partir-de-quoi* il retraduit Sappho, se spécifie en une pluralité d'horizons plus ou moins articulés entre eux. Il y a, d'abord, l'« état » de la poésie lyrique contemporaine française. Il y a, aussi, le savoir sur la poésie lyrique grecque et, plus générale-

94. George Belmont raconte l'histoire de la cuisinière savoyarde d'un ami, chez qui, lors d'une soirée, un poète irlandais avait lu devant l'auditoire sa traduction d'un poème de Belmont. La cuisinière avait écouté, puis avait dit : « Je ne comprends pas, mais ça doit être beau parce que ça me fait un tonnerre dans le ventre », *in Encrages*, « Poésie/Traduction », Université de Paris VIII, Paris, 1980, nº 4-5, p. 183.
95. Notamment dans *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », Paris, 1988. Voir particulièrement pp. 25-26. Jauss a même fait l'histoire du concept d'horizon.

ment, la « culture » grecque qui se développe aujourd'hui – notamment en France –, et qui diffère profondément du savoir des siècles antérieurs. Ce savoir atteste lui-même un autre rapport à la Grèce antique, et à l'Antiquité grecque et romaine en général. On ne peut pas ne pas remarquer que cette retraduction survient à un moment où, en France, se multiplient les travaux des historiens sur les poètes grecs et romains ; où des traductions et retraductions de poètes grecs et romains se multiplient également ; où les textes des grands « classiques » de l'Antiquité (Sénèque, Cicéron, Pline, Ovide, Plutarque, etc.) paraissent dans une collection spéciale[96]. Toutes choses qui, conjuguées, témoignent d'un mouvement en profondeur de notre culture vers la Grèce et la Rome antiques – dont nous ignorons encore le sens et la portée – et donc, pour utiliser l'expression de Jauss, attestent l'existence d'un certain « horizon d'attente » d'un certain public français tourné/retourné vers la « chose » grecque et romaine[97].

Il y a, aussi, le rapport que la lyrique française contemporaine (avec toutes les « matrices » qu'elle offre au traducteur) entretient avec sa propre tradition (rejet, éloignement, intégration, continuité, rupture, etc.). Seul ce rapport permet – ou non – au traducteur de recourir, éventuellement, à des formes de poésie lyrique antérieures pour retraduire Sappho.

Il y a, ensuite, la totalité des traductions existantes de Sappho en France, depuis le XVI[e] siècle. Que le traducteur choisisse ou non de les lire, il appartient à une lignée, qui fait de lui un retraducteur, avec tout ce qu'implique cette position.

Il y a, enfin (mais cette liste est-elle exhaustive ?), l'état des discussions contemporaines, en France (et même ailleurs en Occident), sur la traduction de la poésie, et la traduction en général.

Il est aisé de voir que tous ces paramètres forment l'horizon obligé du traducteur de Sappho, et que cet horizon est lui-même pluriel.

La notion d'horizon a une double nature. D'une part, désignant *ce-à-partir-de-quoi l'agir du traducteur a sens et peut se déployer, elle pointe l'espace ouvert de cet agir. Mais, d'autre part, elle désigne ce qui clôt, ce qui enferme le traducteur dans un cercle de*

96. Aux présupposés et aux procédés d'ailleurs suspects.
97. Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, *op. cit.*, p. 366.



*possibilités limitées*[98]. L'usage de la langue le confirme, qui parle, pour le premier sens, d'une « vie sans horizon » (sans ouverture, sans perspectives) et, pour le second, de quelqu'un qui a un « horizon limité ».

Avec le concept d'horizon, je veux échapper au fonctionnalisme ou au « structuralisme » qui réduisent le traducteur au rôle d'un « relais » entièrement déterminé socio-idéologiquement et qui, en outre, ramènent le réel à des enchaînements de lois et de systèmes[99]. Ici, il est question, comme le disent Ricœur et Jauss, d'*horizon*, d'*expérience*, de *monde*, d'*action*, de *dé-* et de *recontextualisation*, tous concepts fondamentaux de l'herméneutique moderne étroitement corrélés et qui ont en outre, au moins pour les quatre premiers, la même dualité : ce sont des concepts à la fois « objectifs » et « subjectifs », « positifs » et « négatifs », qui pointent tous une finitude et une in-finitude. Ce ne sont, certes, pas des concepts « fonctionnels », en ce sens qu'ils se prêtent moins à la construction de modèles ou d'analyses formels, mais ils permettent, à mon avis, de mieux saisir la dimension traductive dans sa vie immanente et ses diverses dialectiques.

Ce recours avoué à l'herméneutique moderne, laquelle est simultanément une réflexion sur le Poétique, l'Éthique, l'Historique et le Politique[100], nous paraît fondé dans la mesure exacte où les axes fondamentaux de notre traductologie sont la poétique, l'éthique et l'histoire, c'est-à-dire que le développement *autonome* de nos recherches traductologiques rencontre, à un certain point de sa trajectoire, l'herméneutique qui, par

98. Le théâtre jouant son rôle ici, et fomentant lui-même de notables retraductions : pensons à Bruno Bayen, metteur en scène, écrivain et traducteur, traduisant et montant *Œdipe à Colone* (Bourgois, coll. « Détroits », Paris, 1987) ; au Théâtre du Soleil montant Euripide dans une retraduction très méditée de Mayotte et Jean Bollack.
En ce sens, J.-C. Bailly a raison de dire : « [...] c'est l'horizon qui est la clôture » (*in Le paradis du sens*, Bourgois, Paris, 1988, p. 79).
99. Je ne nie point, cependant, l'existence de ces déterminations et la valeur des analyses qui les explorent et ne conteste pas, plus généralement, ce qu'a dit un jour Foucault : « Tout peut être pensé dans l'ordre du système, de la règle et de la norme. » (Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », Paris, 1966, p. 372.)
100. Ce n'est pas le lieu de développer ici le lien (lui-même historique) du traduire et du politique au sens large : au Moyen Âge arabe et chrétien et à la Renaissance, la constitution des États-Nations s'est soutenue de véritables « politiques de la traduction ». Il en va de même aujourd'hui, de manière différente. Sur ces politiques en Europe et leur possible développement, cf. mon article « Les systèmes d'aide publique à la traduction en Europe », *in Encrages*, « Journées européennes de la traduction professionnelle », n° 17, Université de Paris VIII, 1987, pp. 12-22.

ailleurs (sauf assez vaguement chez Gadamer), n'a pas touché les questions proprement dites de traduction[101].

En s'appuyant sur cette pensée, il faut certes éviter de faire de la « philosophie de la traduction » et de nous enfermer totalement dans sa problématique. L'herméneutique traductive – pas plus que l'herméneutique littéraire – n'est une sous-partie de l'herméneutique philosophique, et celle-ci n'est qu'un « courant de pensée » dans la Babel philosophique moderne. Il y a d'autres courants philosophiques concernés par le traduire : nous avions cité pêle-mêle Benjamin, Heidegger, Derrida, Serres, Quine, Wittgenstein (en fait, aucune philosophie moderne n'échappe vraiment à la rencontre avec la dimension traductive). En outre, il y a les réflexions de la psychanalyse sur la traduction et l'être-en-langues, constantes depuis Freud lui-même[102]. Enfin, il y a tout le travail de la linguistique sur la traduction[103] ; et même – moins développé – celui de l'ethnologie (Malinowski, Clastres et maints autres).

Voilà définie la *troisième étape* de notre parcours, qui s'articule elle-même en *trois moments* :

– étude de la position traductive ;

101. A. Berman, « La traduction et ses discours », *in Confrontation*, nº 16, Paris, automne 1986, p. 87.

102. Citons ici pêle-mêle les études ou indications de Lacan, Laplanche, Bettelheim, Granoff, Allouch et la revue *Littoral*, Bernard Thys, German García, etc. Les écrits analytiques sur la traduction vont de réflexions sur les « problèmes » de la traduction de Freud (et, plus récemment, de Lacan) à des interrogations plus radicales sur le traduire lui-même et l'être-en-langues humain. Cette *pensée* psychanalytique de la traduction n'est pas *transférable*, en ce sens qu'elle ne peut être que l'œuvre des psychanalystes eux-mêmes. Je signale en passant que *L'épreuve de l'étranger* a trouvé des lecteurs attentifs chez les psychanalystes.

103. Dans mon article « La traduction et ses discours », *op. cit.*, pp. 83-95, l'apport de la linguistique à la réflexion traductologique est indûment sous-estimé. Un certain préjugé « antilinguistique », dû peut-être au renom à mon avis excessif de l'ouvrage de Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, ouvrage tout à fait digne d'intérêt, mais nullement central (même dans l'œuvre de Mounin), s'y manifeste. Je pense maintenant que la linguistique, correctement interrogée, nous fournit de précieux et indispensables éléments pour une réflexion rigoureuse sur le traduire : pensons à l'œuvre de Benveniste, par exemple. Plus généralement, j'estime que l'herméneutique traductive, d'une part n'est pas le seul « discours » sur la traduction, qui en détiendrait la vérité, mais que la dimension traductive concerne *tous* les savoirs et disciplines, et qu'ils ont le « droit » d'en traiter. Il y a donc intérêt à étudier, écouter, assumer ce que nous disent ces savoirs et disciplines de la traduction. C'est même indispensable. Par ailleurs, la traductologie – qu'elle soit herméneutique, fonctionnaliste, etc. – est le seul discours à traiter *seulement* de la dimension traductive. On a donc d'un côté des discours divers non traductologiques traitant de la traduction de leurs points de vue, de l'autre un ensemble de discours – dénommés *traductologie, translatologie, science of translation, Übersetzungswissenchaft* – souvent hétérogènes, mais qui ne traitent que du traduire.



– étude du projet de traduction ;

– étude de l'horizon traductif.

Ces trois moments ne se succèdent pas linéairement. Si l'analyse de l'horizon est – en principe – préliminaire, celle de la position traductive et celle du projet peuvent difficilement être séparées. L'analyse du projet elle-même, en vertu du cercle évoqué plus haut, comporte *deux phases* :

– une première analyse se fonde à la fois sur la lecture de la traduction ou des traductions, qui fait apparaître radiographiquement le projet, et sur tout ce que le traducteur a pu dire en des textes (préfaces, postfaces, articles, entretiens, portant ou non sur la traduction : *tout* ici nous est indice) quand il y en a. En fait, il y a t ujours, quand on cherche bien, parole du traducteur, parfois à interpréter, sur la traduction. Le silence total est très rare ;

– le travail comparatif lui-même qui est, par définition, une analyse de la traduction, de l'original et des modes de réalisation du projet. La vérité (et la validité) du projet se mesure ainsi à la fois *en elle-même et dans son produit*.

## L'ANALYSE DE LA TRADUCTION

Nous voici, à n'en pas douter, arrivés à l'étape concrète et décisive de la critique de traductions : la confrontation *fondée* (fondée en ce sens que nous nous sommes assuré une série de *bases* pour la faire) de l'original et de sa traduction.

### *Formes de l'analyse*

La forme de l'analyse pourra différer selon, d'abord, qu'il s'agit d'*une* traduction (*un* poème, *une* nouvelle, etc.), de la traduction d'un *ensemble* (recueil de poèmes, etc.) ou d'une *œuvre entière* de traducteur. Dans tous les cas sont analysées des *totalités entières*, non des extraits isolés, ponctuels. En fait, les trois cas de figure ne sont pas aisément distinguables, puisque l'analyse

d'*une* traduction d'*un* traducteur peut difficilement se faire sans l'examen de ses autres traductions. C'est simplement, à chaque fois, le centre de gravité de la critique qui se déplace.

Elle diffère ensuite selon que l'analyse porte seulement sur une traduction de traducteur (selon les trois modes mentionnés) ou procède à des études comparatives avec d'*autres* traductions de la même œuvre. Il existe par exemple des études *des* traductions allemandes des *Fleurs du Mal* (George, Benjamin, etc.). Si la méthodologie de base reste la même, la forme finale de l'analyse change. Mais ceci n'est qu'un cas de figure. Plus essentiel est le fait que, même si l'on ne considère fondamentalement qu'une traduction d'une œuvre, il est toujours fructueux de la comparer *aussi* à d'autres traductions, quand il y en a. L'analyse de la traduction devient alors analyse d'une re-traduction, et elle l'est presque toujours. Du moins est-ce sa forme la plus riche. Cela, en vertu du fait que l'analyse d'une « première traduction » n'est, et ne peut être, qu'une analyse limitée. Pourquoi ? Parce que toute première traduction, comme le suggère Derrida dans la note citée plus haut, est imparfaite et, pour ainsi dire, impure : imparfaite, parce que la défectivité traductive et l'impact des « normes » s'y manifestent souvent massivement, impure parce qu'elle est à la fois introduction et traduction. C'est pourquoi toute « première traduction » appelle une retraduction (qui ne vient pas toujours). C'est dans la retraduction, et mieux, dans *les* retraductions, successives ou simultanées, que se joue la traduction. Non seulement dans l'espace de la langue/culture réceptrice, mais dans d'autres langues/cultures. Je veux dire par là que l'horizon d'une retraduction française est triple, de ce point de vue :

– les traductions antérieures, en français ;
– les autres traductions françaises contemporaines ;
– les traductions étrangères.

Le cas n'est point rare où le traducteur « consulte » les traductions étrangères pour traduire telle œuvre, même pour la première fois, dans sa langue. Il suffit même qu'il sache, fût-ce par ouï-dire, que l'œuvre a *déjà* été traduite quelque part, pour que la nature de son travail change. Il n'est pas le « premier ». Les deux cas de figure se sont présentés pour moi ; lors de la traduction de *Yo el Supremo* de Roa Bastos, j'ai consulté la traduction allemande (antérieure) ; pour celle de *Des différentes*



*méthodes du traduire* de Schleiermacher, la traduction espagnole de V. García Yebra ne m'a pas peu aidé. Quant aux *Sept fous* de Roberto Arlt, nous savions qu'il en existait des versions italienne et allemande bien antérieures à la nôtre. Nous venions « après ». *On peut considérer en fait que toute traduction qui vient après une autre, fût-elle étrangère, est* ipso facto *une retraduction : ce qui fait qu'il y a bien plus de retraductions que de premières traductions !*

Il s'ensuit qu'une analyse de « traduction » est, presque toujours, une analyse de retraduction qui, tout en se centrant sur une œuvre de traduction telle ou telle, « convoque » aussi d'autres traductions, et souvent *doit* même le faire : on imagine mal qu'une étude de la traduction du *Procès* de Kafka par Goldschmidt se passe de tout renvoi à la traduction antérieure de Vialatte.

La comparution d'autres traductions dans l'analyse d'une traduction a également valeur *pédagogique*. Les « solutions » apportées par chaque traducteur à la traduction d'une œuvre (qui sont fonction de leurs projets respectifs) sont si variées, si inattendues, qu'elles nous introduisent, lors de l'analyse, et pour ainsi dire sans autre commentaire, à une double dimension *plurielle* : celle de la traduction, qui est toujours *les* traductions, celle de l'œuvre, qui existe elle aussi sur le mode de la pluralité (infinie). Le lecteur ou l'auditeur, par le travail de l'analyse, est ainsi amené à se libérer de toute naïveté et de tout dogmatisme. Pédagogiquement parlant, cette pluralité de traductions d'un même texte est stimulante : malgré le nombre de versions élevé des *Sonnets* de Shakespeare, *moi aussi* je peux les (re)traduire. Maintes retraductions surgissent après la lecture d'une traduction, en poésie notamment.

La forme concrète de la critique variera, enfin, en fonction des genres d'œuvres traduites, des œuvres particulières concernées, etc.

### *La confrontation*

La confrontation s'opère, en principe, sur un quadruple mode.

Il y a en premier lieu une confrontation des éléments et

passages sélectionnés dans l'original avec le « rendu » des éléments et passages correspondants dans la traduction.

Il y a, ensuite, confrontation inverse des « zones textuelles » jugées problématiques ou, au contraire, accomplies, de la traduction avec les « zones textuelles » correspondantes de l'original.

Ces deux confrontations n'ont évidemment pas à être juxtaposées mécaniquement comme les pièces d'un puzzle.

Il y a également confrontation – au sein des deux premières – avec d'autres traductions (dans la plupart des cas).

Enfin, il y a confrontation de la traduction avec son projet, qui fait apparaître le « comment » ultime de sa réalisation, lié, en dernière analyse, à la subjectivité du traducteur et à ses choix intimes : à projets quasi identiques, traductions différentes, toujours ; elle fait aussi apparaître, comme il a été dit, ses « conséquences » : ce que le projet « a donné ».

Cette dernière confrontation ne saurait constater de discordance entre le projet et sa réalisation, ou, si elle en constate une, elle doit déterminer sa nature, ses formes et ses causes. Le plus souvent, lorsqu'on croit découvrir une telle discordance, c'est qu'on a soi-même analysé incomplètement le projet et ses conséquences – ce qui arrive facilement lorsqu'il a fallu le reconstituer hypothétiquement.

Mais ce qui peut apparaître comme une discordance, un « trou » entre le projet et la traduction, c'est la défectivité inhérente à l'acte traductif. Quelles que soient la logique et la cohérence d'un projet, quel que soit le projet, il y a, il y aura toujours de la défectivité dans une traduction. Si l'absence de projet traductif déchaîne toutes les formes de défectivité, l'existence d'un projet ne garantit pas contre celle-ci.

Ce qui peut sembler discordance, aussi, c'est la coexistence de parties contradictoires dans un projet. Cependant, il ne peut s'agir que de contradictions latentes, ou locales : sinon, il y a incohérence, et donc absence de projet : qui dit « projet » dit « cohérence ».

Comme c'est au niveau ultime des *choix* ponctuels, et plus généralement à celui du *contact ponctuel avec l'original, qu'agit la défectivité* (d'où, toujours, quelques choix finaux discutables, des erreurs, des contresens, des oublis, des lapsus, etc.), il n'y a finalement jamais lieu de rapporter les discordances au projet, mais bien à la subjectivité du traducteur.



D'autres (mini) discordances peuvent résulter de choix de traduction qui, momentanément, violent le projet parce qu'ils obéissent à des lois différentes. Ce cas n'est pas rare, et il s'agit souvent d'interférences du discours « doxique » auquel aucun traducteur ne peut échapper totalement (par exemple quand le traducteur se met à clarifier indûment, à étirer, à « franciser »). En bref, c'est la *finitude* du traducteur qui « explique » les discordances par rapport au projet. Mais il ne peut s'agir que de discordances ponctuelles qui peuvent d'ailleurs être assez nombreuses.

### *Le style de la confrontation*

En tant que travail d'écriture, la confrontation doit affronter le problème de sa *communicabilité*, c'est-à-dire de sa *lisibilité*. Car celle-ci, comme il est aisé de le voir en lisant maintes analyses de traductions, est menacée par plusieurs dangers :

– la technicité terminologique (avec l'emploi de termes de linguistique, de sémiotique, etc., non explicités) ;

– l'irruption de la langue du texte original ou de celle d'une traduction étrangère évoquée ;

– le caractère minutieux, touffu (donc potentiellement étouffant) de l'analyse ;

– le caractère spécialisé, isolé de l'analyse, qui semble se borner à comparer et n'ouvrir aucune question.

En ce qui concerne la technicité terminologique, que l'on retrouve aussi bien chez Meschonnic que chez Toury et Brisset, elle implique une réduction de la communicabilité, tout en garantissant – dans ces cas précis – une plus grande rigueur du discours. La « technicité » d'un texte critique n'a rien de négatif, avec tout son appareil de concepts et, souvent, de termes nouveaux ou tirés des disciplines les plus diverses. Elle a sa nécessité, mais elle menace quand même la visée fondamentale de la critique, qui est d'*ouvrir un texte à des publics multiples qu'on ne peut présupposer ni trop vastes ni réduits à une poignée de happy few*. Et il est logique qu'un acte d'ouverture soit lui-même ouvert. L'analyste de traduction devra donc *expliciter*, d'une manière ou d'une autre, et autant que la chose est possible, sa

terminologie et ses concepts, pour *déshermétiser* son discours (sauf contre-indication du contexte et des circonstances, bien sûr). Mais ce n'est là, après tout, qu'un détail.

Le second danger que rencontre l'analyse de traductions à ce stade est plus sérieux : c'est *celui de l'irruption à la fois massive et fragmentée de la langue de l'original dans son discours*. Cette langue ne peut *pas* être supposée connue du lecteur, ou de tous les lecteurs. Le critique doit postuler, même si cela n'est pas vrai empiriquement, que son premier lecteur est le lecteur de la traduction, celui qui justement, dans la plupart des cas, a lu celle-ci parce qu'il ne pouvait pas lire l'original dans sa langue. Pour que l'analyse lui soit et ouverte, et féconde, il faut donc que l'introduction de fragments de l'original soit accompagnée de certaines procédures explicitantes. Les « retraductions », ici, s'il y en a, ne viseraient pas tant à corriger, à donner une meilleure « solution », comme chez Meschonnic, qu'à faire entendre *prosaïquement* le texte étranger[104]. Les mots étrangers « clefs », qui sont souvent des intraduisibles, comme le *self* anglais[105], ou le *goce* espagnol, ou le *Sehnsucht* allemand, etc., doivent être explicités, et expliciter un mot fondamental d'une autre langue (c'est-à-dire déployer toute sa signifiance) dans sa propre langue est toujours possible[106], même si ce mot n'a pas d'*équivalent* (donc, de traduction préétablie) dans celle-ci.

Le troisième « péril » auquel peut se trouver confronté l'analyste est celui du caractère touffu, minutieux, à la fois massif et morcelé, lâche et serré, de son texte – qui risque de le rendre et rebutant, et pour ainsi dire immobile, alors que la critique vise au contraire à entraîner le lecteur dans un *mouvement d'ouverture constant* et *passionnant*[107]. Il faut que celui-ci soit non seulement pris dans le mouvement de l'analyse comparative, mais que ce mouvement soit pour lui à la fois transparent, riche et sans cesse ouvert sur la pluralité de perspectives et d'horizons qui constitue la dimension traductive elle-même. La

104. Ce que fait Etkind dans son livre.

105. Ricœur souligne à ce propos « que la langue française n'a pas de terme correct pour traduire le "self" », *in Temps et Récit*, tome III, *Le temps raconté*, coll. « L'ordre philosophique », Seuil, Paris, 1985, p. 234. Nous retrouverons le *self* dans la seconde partie de notre chapitre, avec John Donne.

106. *In* Georges-Arthur Goldschmidt, *Quand Freud voit la mer*, Buchet-Chastel, Paris, 1988.

107. Il se peut que ce soit l'accumulation de citations tantôt étrangères, tantôt en langue d'arrivée, qui crée une impression de mosaïque *dispersée et agglomérée en même temps*.



confrontation micrologique et serrée de fragments de l'original et de fragments de sa traduction, chez Meschonnic, est certes guidée par un plan, et n'a rien d'un alignement arbitraire de petites remarques ; en outre le « serré » de cette confrontation est comme contrebalancé par la fréquente violence du ton, qui est, sinon divertissant comme chez Etkind, du moins commotionnant ; mais dès que la confrontation se fait *longue*, comme dans l'analyse, par ailleurs remarquable, des traductions de Humboldt[108], elle engendre, par son inévitable pesanteur, de la lassitude chez le lecteur. Lassitude qui n'aurait pas trop d'importance si elle ne venait souvent empêcher la relecture, l'acte même (Meschonnic le dit lui-même dans *La rime et la vie*[109]) par lequel nous nous approprions véritablement un texte. Il faut toujours essayer d'écrire de façon à éveiller chez le lecteur le désir de vous relire.

Pour que le mouvement de l'analyse soit à la fois transparent, riche et ouvert sur la pluralité des « questions[110] » que pose la dimension traductive, on peut suggérer trois « procédures » qui font, par ailleurs, de l'analyse un véritable *travail d'écriture*.

La première est la *clarté de l'exposition* (pour reprendre la formule de Hölderlin[111]), clarté qui n'implique aucun classicisme, mais, pour le critique, un certain nombre de requisits stylistiques concrets *et* d'auto-interdictions (éviter l'excès de jargon, des syntaxes ampoulées, des ellipses – jusqu'à un certain point, ou plus précisément, jusqu'au point où ces auto-interdictions ne nuisent pas au mouvement de la pensée, à sa rigueur propre, etc.).

108. Henri Meschonnic, « Poétique d'un texte de philosophe et de ses traductions : Humboldt, sur la tâche de l'écrivain de l'histoire », *in Les tours de Babel, op. cit.*, pp. 183-229.

109. Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Verdier, Lagrasse, 1989, p. 113 : « Lire ne commence qu'à relire [...] dès qu'on relit, et qu'une différence éventuelle s'insinue entre une première et une deuxième fois, et à chacune des autres fois une différence nouvelle, alors la lecture elle-même commence à apparaître, en se lisant elle-même, comme un acte qui a son historicité propre, sa tenue distincte de son objet. »

110. La dimension traductive suscite une pluralité de dialectiques questions/réponses que l'analyse doit, à chaque fois de manière unique, assumer. Pour la dialectique questions/réponses dans l'espace littéraire, cf. H.R. Jauss, *Pour une herméneutique littéraire, op. cit.*, pp. 39-101.

111. « Nous n'apprenons rien plus difficilement que le libre usage du rationnel. Et, je le crois, c'est justement la clarté de la présentation qui nous est originellement aussi naturelle qu'aux Grecs le feu du ciel. » (Hölderlin, *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1967, p. 640.)

La deuxième est la *réflexivité* incessante du discours qui « desserre » le face-à-face original/traduction(s) et s'accomplit avant tout sous la forme de la digressivité. Que l'analyse, dans le parcours du ponctuel, soit réflexive, signifie d'abord qu'elle n'en reste pas à un collé-collé des textes confrontés (au double sens de *se* coller à *eux* et de *les* coller entre eux), mais qu'elle s'en éloigne perpétuellement pour les éclairer à la bonne distance, se retourner sur son propre discours et ses propres affirmations, etc.

Elle signifie, ensuite, qu'elle revêt la forme de la *digressivité*. Cela consiste, chaque fois que s'en avère la nécessité, à ouvrir à partir de tel exemple déterminé une série de questions, de perspectives, d'aperçus, et à y réfléchir un certain temps, qui certes doit être mesuré[112]. Pour prendre un exemple qui sera examiné dans la seconde partie de ce livre, lorsque les traducteurs français de John Donne traduisent les vers

*As souls unbodied, bodies uncloth'd must be,*
*To taste whole joyes* [...]

par

Il n'est qu'âmes sans chair et que chairs dévêtues
Pour jouir pleinement [...]

c'est au moins trois « questions » qui surgissent à propos des « choix » de traduction opérés : rendre, d'abord, *body* par « chair » (alors que Donne thématise par ailleurs la différence entre *body* et *flesh*), rendre, ensuite, *to taste whole joyes* par « jouir pleinement » (alors que *joy* est un mot fondamental de la poésie de Donne, et même de la poésie occidentale), et enfin – moins visiblement – rendre les mots négatifs, *unbodied/unclothed*, mis en équilibre chez Donne, d'abord par une tournure privative faible, *sans*, puis par un mot négatif, « dévêtues », sans donc restituer le parallélisme *unbodied/unclothed*, sans réfléchir à l'existence de ce parallélisme, à la fréquence des mots négatifs chez Donne (cinq dans le poème en question), dans la poésie anglaise

112. La littérature connaît des formes de digressivité non mesurée qui sont tantôt intentionnelles, tantôt semi-pathologiques, tantôt les deux, et qui rendent la lecture à la fois captivante et étouffante. On pensera ici tout de suite à Thomas de Quincey. Cf. Eric Dayre, « Thomas de Quincey : la mer n'est pourtant pas si sublime qu'on pourrait d'abord se l'imaginer... (Sur le vacancier romantique : théorie de la digression) », *in Po&sie*, n° 54, Belin, Paris, 4ᵉ trimestre 1990.



et dans la poésie en général, sans parler de son importance et dans le parler colloquial, et dans la mystique et dans la philosophie – trois « domaines » auxquels la poésie de Donne est du reste liée. Cette réflexion que les traducteurs n'ont *pas* faite, pas plus que celles sur *body* et *joy*, il appartient à l'analyse de la faire pour éclairer le passage de l'original pour le lecteur – lui faire sentir les « enjeux » poétiques qui sont là, dans ce qui peut ne paraître qu'un « point de détail » –, critiquer *avec équité* les choix des traducteurs, et, comme on le verra plus loin, ouvrir l'horizon pour d'autres choix, d'autres solutions, d'autres projets de traduction.

Les digressions, en même temps, permettent à l'analyse de s'éloigner de l'« explication de texte » : elles assurent son *autonomie scripturaire*[113] et lui donnent le caractère d'un commentaire, ou ce que j'appellerai la *commentativité*[114].

Avec la réflexivité, la digressivité et la commentativité, entre en jeu dans le discours transparent de l'analyste sa *subjectivité*. Car c'est lui, lui seul, qui *décide* de se lancer dans tel ou tel excursus, certes non sans de bonnes raisons, mais aussi emporté, parfois, par le « démon » digressif et commentatif qui habite tous les critiques. Concision ? Longueur ? Chacun, ici, décide de lui-même, comme pour les notes de bas de page.

### *Le fondement de l'évaluation*

Le dernier problème auquel se trouve confronté l'analyste de traduction est de taille, et l'on pourrait s'étonner qu'il ne soit évoqué que maintenant. Si l'analyse, pour être une véritable « critique », doit nécessairement aboutir à une *évaluation* du travail du traducteur, répondant en cela à l'attente des lecteurs et à la nature de toute lecture de traduction, cette évaluation, même accompagnée de tous les justificatifs possibles, ne va-t-elle pas simplement refléter les idées, les théories, ou comme on voudra dire, du critique en matière de littérature et de traduction ? Comment ne va-t-elle pas tomber – si elle ne veut pas être

113. Cf. Abdelkebir Khatibi : « De la bi-langue », *in Écritures*, publication des Actes du Colloque de l'Université Paris 7 (UER de Textes & Documents), avril 1980, par A.-M. Christin, Le Sycomore, pp. 196-204.

114. Cf. Antoine Berman, « Critique, commentaire et traduction », *op. cit.*, pp. 88-106.

neutre – dans le dogmatisme, ou, du moins, privilégier une certaine conception du traduire ?

Je crois qu'il est possible de fonder toute évaluation sur un *double critère* qui échappe à ce danger, c'est-à-dire, n'implique aucune autre conception de la traduction que celle qui, aujourd'hui et même hier, fait l'objet d'un *consensus* de fond assez général – quoique jamais total et trop implicite – et chez les traducteurs, et chez tous ceux qui s'intéressent à la traduction.

Ces critères sont d'ordre *éthique et poétique* (au sens large).

La *poéticité* d'une traduction réside en ce que le traducteur a réalisé un véritable travail textuel, *a fait texte*, en correspondance plus ou moins étroite avec la textualité de l'original. Que le traducteur doive *toujours* faire texte, cela ne préjuge absolument pas ni du *mode* ni de la *visée* de la traduction[115] : entre le Lucien de Perrot d'Ablancourt, belle infidèle type, les *Mille et Une Nuits* de Galland, le Poe de Baudelaire, le *Paradis perdu* de Chateaubriand, le Hopkins de Leyris, *L'Odyssée* de Jaccottet, *L'Énéide* de Klossowski, la « poésie non traduite » de Robin, aucun point commun, si ce n'est que dans tous les cas il y a travail textuel (poétique au sens large) et production d'*œuvres* véritables. Même s'il pense que son œuvre n'est qu'un « pâle reflet », qu'un « écho » de l'œuvre « véritable », le traducteur doit toujours vouloir *faire œuvre*.

L'*éthicité*, elle, réside dans le respect, ou plutôt, dans *un certain respect de l'original*. En quelques lignes dignes et denses, Jean-Yves Masson a su définir cette éthicité, et il faut ici le citer :

> Les concepts issus de la réflexion éthique peuvent s'appliquer à la traduction précisément grâce à une méditation sur la notion de *respect*. Si la traduction *respecte* l'original, elle peut et *doit* même dialoguer avec lui, lui faire face, et lui tenir *tête*. La dimension du respect ne comprend pas l'anéantissement de celui qui respecte son propre respect. Le texte traduit est d'abord une offrande faite au texte original[116].

Dans toutes les traductions mentionnées, ce respect qui sait « faire face » au texte, lui « tenir tête » et ainsi se poser comme « offrande » est présent – même chez Perrot. Mais nous savons

115. La *visée* est ici l'objectif global de la traduction : par exemple s'approprier Plutarque, le franciser, l'intégrer au patrimoine français. Le *mode* est l'ensemble des stratégies de traduction déployées pour obtenir ce résultat.

116. J.-Y. Masson, « Territoire de Babel. Aphorismes », *op. cit.*, p. 158.



que, pour le traducteur, un tel respect est *la chose la plus difficile*. Masson signale le « préjugé » qui consiste à croire que traduire est « simplement » respecter l'altérité du texte et donc implique tout à la fois l'« anéantissement » du traducteur et l'attachement « servile » à la lettre[117]. Mais l'éthicité du traduire est menacée par un danger inverse, et plus répandu : la *non-véridicité*, la *tromperie*. Ce sont toutes les formes de manipulation de l'original que signale Meschonnic (mais il en est d'autres encore) et qui, toutes, renvoient à une attitude profondément irrespectueuse du traducteur vis-à-vis non seulement de l'original, mais finalement des lecteurs. Il n'y a cependant non-véridicité *que* dans la mesure où ces manipulations sont tues, *passées sous silence*. Ne pas dire ce qu'on va faire – par exemple adapter plutôt que traduire – ou faire autre chose que ce qu'on a dit, voilà ce qui a valu à la corporation l'adage italien *traduttore traditore*, et ce que le critique doit dénoncer durement. Le traducteur a *tous les droits* dès lors qu'il joue franc jeu. Lorsque Garneau, dans son *Macbeth*, dit « J'saute du vers 38 au vers 47 parc' c'est mêlé mêlant[118] » (Acte III, sc. 6), il n'y a pas lieu de considérer la chose comme inadmissible : elle est avouée, et tire sa traduction – en partie – vers l'adaptation. Lorsque Yves Bonnefoy traduit le *Sailing to Byzantium* de Yeats, faute de mieux, par *Byzance, l'autre rive*, ce qui fait très... Bonnefoy, il n'y a pas lieu de dire qu'il plaque sa poétique sur Yeats, puisqu'il s'est longuement expliqué et sur ce point de traduction, et sur

117. Dolet, comme toute la tradition, dénonce cette servilité : « Je ne veulx taire icy la follie d'aulcuns traducteurs : lesquelz au lieu de liberté se submettent à servitude. C'est asscavoir, qu'ilz sont si sots, qu'ilz s'efforcent de rendre ligne pour ligne, ou vers pour vers. Par laquelle erreur ilz dépravent souvent le sens de l'autheur, qu'ilz traduisent, & n'expriment la grace, & perfection de l'une, & l'aultre langue. Tu te garderas diligemment de ce vice : qui ne démonstre aultre chose, que l'ignorance du traducteur. » *In* Paul A. Horguelin, *Anthologie de la manière de traduire*, *op. cit.*, p. 54.

Le littéralisme exacerbé de certaines traductions, comme celles de François Fédier, montre combien ce « préjugé » est actuel – surtout si on le confond avec les apologies du « décentrement », de la traduction comme « rapport » ou comme... « épreuve de l'étranger ». J.-Y. Masson a l'immense mérite de marquer en quelques mots la mince ligne – éthique, non poétique – de partage. Je puis le dire pour avoir travaillé sur le problème de la littéralité et avoir abandonné ce terme à cause de l'*insurmontable équivoque* qu'il recèle : que nous le voulions ou non, « littéralité » signifie *mot à mot*, phrase à phrase, et implique un attachement anéantissant à ce mot à mot, phrase à phrase. Mais *en même temps*, littéralité signifie attachement à la lettre, respect de la lettre de l'œuvre. Peut-on abandonner totalement un mot qui signifie à la fois le rapport le plus naïf à un texte et le rapport le plus intime ?

118. Annie Brisset, « Shakespeare, poète nationaliste québécois. La traduction perlocutoire », *in Sociocritique de la traduction*, *op. cit.*, p. 207.

la liberté du traducteur[119]. Perrot d'Ablancourt ne dissimulait nullement ses coupures, ses ajouts, ses embellissements, etc. : il les exposait dans ses préfaces et ses notes, franchement. Armel Guerne, traduisant les *Fragments* de Novalis de manière explicitante et francisante (et pour nous par ailleurs totalement inadmissible à cause du mépris du traducteur pour la stylistique, la concision et la « terminologie mystique » du poète), s'en est du moins ouvertement expliqué[120].

Ainsi nous sommes-nous efforcés de préciser les bases d'un *jugement de traduction* le plus large, le plus équitable et le plus consensuel possible : les critères proposés valent aussi bien pour une traduction de la tradition que pour une traduction moderne, et ils n'impliquent aucun parti pris sur les visées et modes de traduction. Éthicité et poéticité garantissent d'abord qu'il y a, d'une manière ou d'une autre, *correspondance à l'original et à sa langue*. Le mot de *correspondance* est ici volontairement choisi à cause de sa riche polysémie et, aussi, de son indétermination. C'est un signifiant existentiel et ontologique fondamental (cf. les « correspondances » de Baudelaire). Et également un signifiant concret : comme, en vocabulaire ferroviaire, « prendre » ou « manquer » la correspondance, en vocabulaire épistolier, « entretenir la correspondance », etc. La traduction doit toujours « correspondre » dans la pluralité de toutes ces significations.

Éthicité et poéticité garantissent ensuite qu'il y a un faire-œuvre dans la langue traduisante qui l'élargit, l'amplifie et l'enrichit – pour reprendre le vocabulaire de la tradition – à tous les niveaux, où il a lieu. En disant cela, nous n'innovons pas (et ne voulons surtout pas innover) : ce *faire œuvre-en-correspondance* a depuis toujours été considéré comme la tâche la plus haute de la traduction. Les discussions sur le littéralisme ou la liberté, la traduction *source-oriented* ou *target-oriented*, sur les « sourciers » et les « ciblistes », etc., sans être dénuées de sens, me rappellent ce que disait Foucault à propos du marxisme (et qui parut choquant à l'époque) dans *Les mots et les choses* :

> leurs débats ont beau émouvoir quelques vagues et dessiner des rides à la surface : ce ne sont tempêtes qu'au bassin des enfants[121] [...].

119. *Quarante-cinq poèmes de Yeats*, suivis de *La Résurrection*, traduction et introduction Yves Bonnefoy, Hermann, Paris, 1989, pp. 7-31.

120. Armel Guerne, « Introduction ; Novalis ou la vocation d'éternité », *in* Novalis, *Œuvres complètes*, vol. I, Gallimard, coll. « Du monde entier », Paris, 1975.

121. *Les mots et les choses, op. cit.*, p. 274.



Ce qui est sûr, en tout cas, c'est que ces discussions ne peuvent s'élever *que* sur le sol de cette idée consensuelle du traduire. C'est pourquoi il n'y a pas à présenter une « nouvelle conception » de la traduction. Non seulement parce que l'Idée de la traduction nous a été « léguée » d'une certaine façon « une fois pour toutes », mais parce qu'à chaque époque, cette Idée s'incarne dans une *figure déterminée* qui, à son tour, détermine entièrement, ou de manière prédominante, notre « idée » personnelle du traduire. Aujourd'hui, cette figure est celle qu'ont façonnée le romantisme allemand, Goethe, Humboldt et Hölderlin, mais il y a bien longtemps qu'elle a perdu ses traits « romantiques » externes et qu'elle est devenue la figure *moderne* de la traduction. Le traducteur actuel ne peut que se situer par rapport à cette figure. Il peut la rejeter, c'est-à-dire traduire selon une figure antérieure, celle de l'Âge classique – par exemple Yourcenar traduisant du grec[122] – ou même du Moyen Âge (s'en tenir seulement à la translation des significations et des termes, comme en traduction spécialisée) –, dans tous les cas, consciemment ou non, il agit par rapport à la figure moderne du traduire. Il le peut : cette liberté est aussi son droit.

## LA RÉCEPTION DE LA TRADUCTION

Cette étape de la critique, sur laquelle je ne m'étendrai pas, peut être autonome ou intégrée à d'autres étapes, selon les cas. Elle est fort importante, comme toute étude de la réception d'une œuvre – mais elle n'est pas toujours possible dans le cas des œuvres traduites. Car il y a plus de réception d'« œuvres étrangères » (dans la presse, c'est-à-dire dans les sections littéraires des quotidiens, des hebdomadaires, dans les revues et magazines littéraires, dans les ouvrages critiques sur des auteurs étrangers, etc.) que de « traductions » *comme telles*. Il faut d'abord savoir si la traduction a été *aperçue* (concrètement, si l'on a mentionné qu'il s'agit d'une traduction, faite par X...). Si elle a été aperçue, il faut savoir si elle a été évaluée, analysée,

122. Marguerite Yourcenar, *La couronne et la lyre*, Gallimard, Paris, 1979.

c'est-à-dire voir comment elle est *apparue* à la critique, aux critiques, et, en fonction de cette apparition, a été *jugée* et *présentée* au « public ». Dans l'ensemble, les traductions ne font pas couler des flots d'encre, même si, en ce qui concerne la presse, les choses s'améliorent un peu depuis quelques années ou, en tout cas, évoluent. Les critiques s'aventurent rarement à parler de près du travail des traducteurs. Quand ils le font, c'est souvent pour les fustiger. Les louanges, un peu moins nombreuses, sont généralement aussi peu « fondées », c'est-à-dire justifiées par des raisons, que les blâmes. Quand j'ai analysé *L'Énéide* de Klossowski, je suis tombé sur une exception : le dossier de presse de Gallimard contenait plus de quarante articles et études publiés l'année même de la parution de la traduction dans des journaux et revues de toute la francophonie (et même d'Espagne). Il y avait autant d'articles de fond (Deguy, Leyris, Brion, Picon, etc.) que d'articles de quotidiens. Ici, l'étude de la réception était possible – et féconde. Mais, depuis 1964, aucune traduction française n'a éveillé de tels échos.

## LA CRITIQUE PRODUCTIVE

Cette sixième, et dernière, étape de notre parcours ne vaut en principe que lorsque l'analyse a traité d'une traduction qui appelle impérativement une retraduction, soit parce qu'elle est par trop défaillante ou insatisfaisante, soit parce qu'elle a trop vieilli. Dans ce cas, l'analyse doit se faire critique positive, « productive », au sens où Friedrich Schlegel parlait d'

> une critique qui ne serait pas tant le commentaire d'une littérature déjà existante, achevée et fanée, que l'organe d'une littérature encore à achever, à former et même à commencer. Un organon de la littérature, donc une critique qui ne serait pas seulement explicative et conservatrice, mais qui serait elle-même productive, au moins indirectement[123].

123. Cité *in* Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, coll. « Essais », Paris, 1984, p. 196.



Appliquée à la littérature traduite, cette critique productive énoncera donc, ou s'efforcera d'articuler, les *principes* d'une retraduction de l'œuvre concernée, et donc de nouveaux projets de traduction. Il n'y a pas à proposer *un* nouveau projet (cela doit être l'œuvre des traducteurs eux-mêmes) ni à jouer aux donneurs de conseils, mais à préparer le plus rigoureusement possible l'espace de jeu de la retraduction. L'exposition des principes de la retraduction ne doit être ni trop générale ni trop fermée et exclusive, puisque la *vie* même de la traduction réside dans la pluralité imprévisible des versions successives ou simultanées d'une même œuvre. Que deux traductions de Yeats, celles de Bonnefoy et de Masson, aient paru presque en même temps[124], avec des projets de traduction apparentés, mais différents, cela est positif. C'est la *copia* traductive.

Avec cette ultime étape, l'analyse de traduction devient, comme le recours à Schlegel l'atteste, *critique* au sens le plus élevé possible, c'est-à-dire tente de s'accomplir comme *acte critique productif, fécondant*. Dans le cas de l'analyse d'une traduction « réussie », elle a simplement pour visée, comme Schlegel le disait aussi dans le texte cité par Benjamin, d'

> exposer à nouveau l'exposition, de donner forme nouvelle à ce qui a déjà forme[125] [...],

c'est-à-dire de (dé)montrer l'excellence et les raisons de l'excellence de la traduction. Le pouvoir fécondant de l'analyse réside alors et dans la (dé)monstration au lecteur du *faire-œuvre positif du traducteur*, et dans l'*exemplarité* de la traduction même[126].

124. Celle d'Yves Bonnefoy en 1989, celle de Jean-Yves Masson en 1990.
125. *In* Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, p. 112.
126. Qu'une traduction soit *exemplaire* ne signifie pas qu'elle soit un *modèle*.

# II

## *John Donne, traductions et retraduction*

## ELEGIE XIX : *GOING TO BED*

Come, Madam, come, all rest my powers defie,
Until I labour, I in labour lie.
The foe oft-times having the foe in sight,
Is tir'd with standing though he never fight.
Off with that girdle, like heavens Zone glittering,
But a far fairer world incompassing.
Unpin that spangled breastplate which you wear,
That th'eyes of busie fooles may be stopt there.
Unlace your self, for that harmonious chyme,
Tells me from you, that now it is bed time.
Off with that happy busk, which I envie,
That still can be, and still can stand so nigh.
Your gown going off, such beautious state reveals,
As when from flowry meads th'hills shadow steales
Off with that wyerie Coronet and shew
The haiery Diademe which on you doth grow :
Now off with those shooes, and then safely tread
In this loves hallow'd temple, this soft bed.
In such white robes, heaven's Angels us'd to be
Receavd by men ; Thou Angel bringst with thee
A heaven like Mahomets Paradise ; and though
Ill spirits walk in white, we easly know,
By this these Angels from an evil sprite,
Those set our hairs, but these our flesh upright.
  Licence my roaving hands, and let them go,
Before, behind, between, above, below.
O my America ! my new-found-land,
My kingdome, safeliest when with one man man'd

My Myne of precious stones, My Emperie,
How blest am I in this discovering thee!
To enter in these bonds, is to be free;
Then where my hand is set, my seal shall be.
Full nakedness! All joyes are due to thee,
As souls unbodied, bodies uncloth'd must be,
To taste whole joyes. Gems which you women use
Are like Atlanta's balls, cast in mens views,
That when a folls eye lighteth on a Gem,
His earthly soul may covet theirs, not them.
Like pictures, or like books gay coverings made
For lay-men, are all women thus array'd;
Themselves are mystic books, which only wee
(Whom their imputed grace will dignifie)
Must see reveal'd. Then since that I may know;
As liberally, as to a Midwife, shew
Thy self: cast all, yea, this white lynnen hence,
Here is no pennance, much less innocence.
To teach thee, I am naked first; why than
What needst thou have more covering then a man.

*Traduction Yves Denis*

ÉLÉGIE XIX : *LE COUCHER DE SA MAÎTRESSE*

*Madame, allons ! la fièvre du labeur m'empoigne,*
*Et je meurs de besoin si je ne m'embesoigne !*
*L'ennemi qui souvent aperçoit l'ennemi*
*Sans jamais l'engager n'est plus tant affermi.*
*Ôtez cette ceinture, heureuse galaxie*
*De l'astre le plus beau de la cosmographie ;*
*Dégrafez maintenant l'éclatant corselet*
*Où s'arrête des sots le regard indiscret ;*
*Délacez-vous : cette musique ensorceleuse*
*M'annonce du coucher l'heure délicieuse.*
*Ôtez ce busc heureux que toujours j'envierai*
*De demeurer si calme en demeurant si près.*
*Votre robe enlevée évoque la féerie*
*De l'ombre abandonnant la campagne fleurie.*
*Ôtez ce tortil roide, et que brille à mes yeux*
*Le diadème seul de vos souples cheveux.*
*Et maintenant, pieds nus, et d'un pas peu farouche,*
*Pénétrez dans le temple, en cette molle couche.*
*C'est dans ce blanc linon que les Anges, jadis,*
*Aux hommes paraissaient. Le divin Paradis*
*Qui partout t'accompagne est celui du Prophète ;*
*S'il arrive qu'un Noir Esprit de blanc se vête,*
*Il n'est point malaisé de percer son faux air :*
*Il peut bien faire arcer le poil, mais pas la chair.*
*Laisse, laisse quêter ma main buissonnière*
*Par-dessus, par-dessous, entre, devant, derrière !*
*Terre-Neuve ! Amérique ! ô ma possession,*
*Qu'un seul homme garnit mieux qu'une garnison !*

Ma mine de pierres précieuses ! mon Empire,
Dont l'exploration m'est bienheureux délire !
À qui entre en ces nœuds liberté point ne faut :
Donc, où j'ai mis la main j'apposerai mon sceau.
   Totale nudité, toutes joies te sont dues !
Il n'est qu'âmes sans chair et que chairs dévêtues
Pour jouir pleinement. Femmes, vos affiquets
Sont pommes d'Atalante, offertes aux benêts,
Dont les yeux allumés de terrestre appétence,
Convoitant l'attribut, négligent la substance.
Tableau, livre profane et richement relié.
De la Femme tel est l'aspect séculier.
Mais en Livre Mystique elle ne doit paraître,
Faire honneur de la grâce imputée à son être,
Qu'à nous seuls. Aussi bien, pour mon enseignement,
Comme à la sage-femme, offre-toi, largement.
Ôte, ôte ce lin candide ! La pénitence
Ici n'est pas de mise, encore moins l'innocence.
   Regarde, je suis nu. Je ne vois pas pourquoi
Tu te voudrais couvrir d'autre chose que moi.

*Traduction Philippe de Rothschild*

## ÉLÉGIE XIX : *LE COUCHER DE SA MAÎTRESSE*

Viens, dame, viens, mes forces repos défient,
Près d'œuvrer, déjà j'œuvre et veille d'envie
Comme ennemi face à l'ennemi trop vu,
Au guet s'agace de ne s'être battu.
Ta ceinture ôte, pan de ciel tout lumière,
Mais plus beau le bel univers qu'elle enserre.
Du buste, bannis ces boucles en diamants
Pour capter les yeux des fols exécutants.
Délace-toi, ce carillon rythmé donne,
Qui me dit le lit est prêt, son heure sonne.
Cet heureux corset ôte, j'en suis jaloux,
Raide à te toucher, raide et si près de tout.
Robe ôtée, ô découvre les places belles,
Prés en fleurs que monts hors de l'ombre révèlent.
Ta tiare attardée ôte, lors je vois
Ta couronne, tes cheveux à flots sur toi.
Souliers ôtés, marche sans peur, va t'étendre
Au temple béni d'amour, le lit si tendre.
Sous tels voiles blancs, du ciel, Anges allaient
Voir les mortels. Tu, mon ange, un ciel nous fais,
Le paradis de Mahomet. Si s'avance
En blanc quelque esprit mauvais, la différence
D'ange à démon est telle, à nos yeux c'est clair,
L'un nous dresse les cheveux, l'autre la chair.
Licence veut ma main rôdeuse, qu'elle erre
En haut, en bas, entre-deux, devant, derrière,
Mes Amériques, ma Neuve Terre, ô toi,
Royaume que manie un homme, homme-roi.

*Mine à pierres précieuses, mon Empire,*
*Te découvrir, moi, béni je dois me dire.*
*Sitôt dans cet enclos entré, libre on est.*
*Où ma main se meut, sur toi le sceau je mets.*
*Nu ! Nudité nue ! À toi ta joie est due.*
*Sans chair va l'âme, le corps veut chair non vêtue*
*À suivre son plaisir. Femme, tes bijoux,*
*Les fruits d'Atalante aux yeux d'homme si fou*
*Qu'à leurs reflets l'œil imbécile étincelle,*
*Âme basse, il brûle pour eux, non pour elle.*
*Tels tableaux et livres reliés gaiement,*
*Telle pour l'homme, femme a son vêtement.*
*C'est pour nous seul qu'elle est le livre mystique,*
*– Nous digne d'elle de par sa grâce unique –*
*À révéler. Puisque admis là je me sais,*
*Comme à sage-femme ouvre-toi, donne accès*
*De toi. Ce linge si blanc au loin rejette,*
*De toute pénitence innocence est nette.*
*Pour t'enseigner, le premier, nu je suis. Quoi,*
*Pour te couvrir est-il mieux qu'homme sur toi ?*

*Traduction inédite d'Auguste Morel (1924)*

## DE SA MAISTRESSE ALLANT AU LICT

*Ça Madame venez, tout repos mes ardeurs défient ;*
*Jusqu'à ce que travaille, en travail je demeure.*
*L'ennemy parfois, ayant son ennemy en veue,*
*Est fourbu de l'attente et n'a point combatu.*
*Ceste ceinture ostez, comme arc du ciel gemmée,*
*Encores qu'encernant un monde tant plus beau.*
*Détachez ce plastron scintillant que posez*
*Comme bornes aux yeux fureteurs des galands.*
*Vous délacez, que cet enchanteur tintement*
*M'apprenne enfin de vous qu'il est l'heure du lict.*
*À bas ce busc heureux que je jalouse*
*De pouvoir rester coy, et toutefois si proche.*
*Vostre robe en tombant suavité révèle*
*Autant qu'ombre des monts quittant la prée en fleur.*
*Ostez ceste couronne aprestée, et monstrez*
*Le diadème de cheveulx qui sur vous croist.*
*Ostez souliers et bas ; lors doulcement foulez*
*Ce temple consacré d'amour, ce lit moëlleux.*
*C'est en tels blancs habits que les anges souloient*
*Aux hommes se montrer ; toi mon ange m'apportes*
*Un ineffable paradis de Mahomet ; et nonobstant*
*Qu'esprits malins cheminent blancs, nous distinguons*
*Aisément par ceci les bons esprits des maléfiques :*
*Les uns font poil dresser, aultres font chair roidir.*
  *Donne à mes mains errantes congé, qu'elles aillent*
*Devant, derrière, entre, dessus, dessoubs.*
*Ha, mon Amérique, mon Nouveau-Monde,*
*Mon royaume, plus seur quand peuplé d'un seul homme,*

*Ma mine de pierreries, o mon empyre,*
*Quel heur est donc le mien quand je t'explore ainsi !*
*S'avanturer en ces liens c'est estre libre ;*
*Lors où ma main se pose, y restera mon ame.*
*Nudité grande ! à toy toutes joyes sont deues ;*
*Ainsi qu'ames ont faict, les corps se doivent dépouiller*
*Pour gouster pleine joye. Ces joyaux femmes qu'arborez*
*Sont balle d'Atalante occupant l'œil des hommes ;*
*Que si regard d'un fol à ces brillans s'allume,*
*Son cœur grossier les va convoitant, non point vous.*
*Comme pourtraicts, ou gays dessus des livres faicts*
*Pour le siècle, sont les femmes ainsi parées.*
*Elles qui sont en soy mystiques livres, que nous,*
*– si voulons exalter leur grâce dispensée –*
*Devons voir révéler. Lors que savoir je puys,*
*Avec mesme largesse qu'à ta chambrière te monstre*
*Toute ; et ce blanc linge icy rejette ;*
*Innocence n'encourt aulcune pénitence :*
*Pour t'enseigner ne suy-je nud ; adoncques*
*Qu'as-tu besoin de plus que le couvert d'un homme.*

*Traduction Octavio Paz*

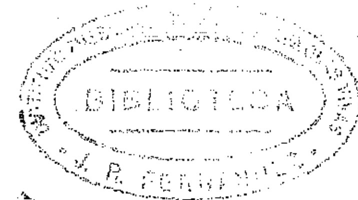
ELEGÍA : *ANTES DE ACOSTARSE*

*Ven, ven, todo reposo mi fuerza desafía.*
*Reposar es mi fuerza pues tendido me esfuerzo :*
*No es enemigo el enemigo*
*Hasta que no lo ciñe nuestro mortal abrazo.*
*Tu ceñidor desciñe, meridiano*
*Que un mundo más hermoso que el del cielo*
*Aprisiona en su luz ; desprende*
*El prendedor de estrellas que llevas en el pecho*
*Por detener ojos entrometidos ;*
*Desenlaza tu ser, campanas armoniosas*
*Nos dicen, sin decirlo, que est hora de acostarse.*
*Ese feliz corpiño que yo envidio,*
*Pegado a ti como si fuese vivo :*
*¡Fuera ! Fuera el vestido, surjan valles salvajes*
*Entre las sombras de tus montes, fuera el tocado,*
*Caiga tu pelo, tu diadema,*
*Descálzate y camina sin miedo hasta la cama.*
*También de blancas ropas revestidos los ángeles*
*El cielo al hombre muestran, más tú, blanca, contigo*
*A un cielo mahometano me conduces.*
*Verdad que los espectros van de blanco*
*Pero por ti distingo al buen del mal espíritu :*
*Uno hiela la sangre, tú la enciendes.*
*Deja correr mis manos vagabundas*
*Atrás, arriba, enfrente, abajo y entre,*
*Mi América encontrada : Terranova,*
*Reino sólo por mi poblado,*
*Mi venero precioso, mi dominio.*

*Goces, descubrimientos,*
*Mi libertad alcanzo entre tus lazos :*
*Lo que toco, mis manos lo han sellado.*
*La plena desnudez es goce entero :*
*Para gozar la gloria las almas desencarnan,*
*Los cuerpos se desvisten.*
*Las joyas que te cubren*
*Son como las pelotas de Atalanta :*
*Brillan, roban la vista de los tontos.*
*La mujer es secreta :*
*Apariencia pintada,*
*Como libro de estampas para indoctos*
*Que esconde un texto místico, tan sólo*
*Revelado a los ojos que traspasan*
*Adornos y atavíos.*
*Quiero saber quién eres tú : descúbrete,*
*Sé natural como en el parto,*
*Más allá de la pena y la innocencia*
*Deja caer esa camisa blanca,*
*Mírame, ven, ¿qué mejor manta*
*Para tu desnudez, que yo, desnudo ?*

Réseau auquel appartient *Going to bed*
chez Donne

| | | |
|---|---|---|
| Epithalamion made at Lincolnes Inne (vers 73-85) | Loves Progress | Sapho to Philaenis |
| Epithalamion on the Lady Elizabeth | GOING TO BED | The Extasie |
| Of the progresse of the soule (essentiall and accidentall joyes) | Hymne to God my God, in my sicknesse | |


BIBLIOTECA

Je vais maintenant analyser les *Poèmes de John Donne* publiés en 1962 par Yves Denis et Jean Fuzier, et faire de brèves comparaisons avec des traductions de Philippe de Rothschild, Pierre Legouis, Yves Bonnefoy, Octavio Paz, Auguste Morel et Robert Ellrodt. Le recueil de Fuzier et Denis est une édition bilingue, épuisée ou « introuvable » depuis longtemps. Ceci, il faut le dire, est presque une constante historique de la *translatio* de Donne en France. Léon-Gabriel Gros rapporte que la parution de son premier recueil, aux Éditions Charlot, en 1946, coïncide avec la disparition de la maison d'édition, et qu'il n'en vit jamais aucun exemplaire. Le second recueil, celui de Pierre Legouis, publié en 1955 chez Aubier, est depuis longtemps épuisé. Celui de Léon-Gabriel Gros, publié en 1964 chez Seghers, l'est tout autant !

Il ne reste au lecteur français qui, aujourd'hui*, veut acquérir Donne en traduction que trois possibilités : aller à la librairie Compagnie, à Paris, pour acheter les quelques exemplaires restants du dossier *John Donne* publié en 1983 à L'Âge d'Homme et qui offre, outre une masse d'articles érudits, quelques traductions de poèmes par Denis et Fuzier et Philippe de Rothschild ; acheter le nº 2 de la revue *Palimpsestes*[1], où se trouvent deux traductions de Donne par Bonnefoy ; acheter le volume *Poèmes élisabéthains* de Philippe de Rothschild[2], où se trouvent traduits trois poèmes – peu représentatifs – de Donne. Il est vrai que l'amateur de Donne peut trouver (pour combien

* Novembre 1991.
1. Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990.
2. Seghers, Paris, 1969.

de temps ?) l'admirable ouvrage de Robert Ellrodt sur les poètes métaphysiques anglais, dont plus du premier tome est consacré à Donne[3]. Lecture d'autant plus profitable que toutes les citations de textes du poète (poèmes, lettres, sermons, autres écrits) y sont remarquablement traduites. De l'ouvrage non moins admirable de John Carey, *John Donne : Life, Mind and Art*[4], C. Minière nous a traduit un chapitre dans la revue *Po&sie* sous le titre « Au sujet de John Donne[5] ».

La véritable *translation* littéraire de Donne, c'est évident, n'a pas encore eu lieu, alors que celle de Blake et de Hopkins est plus qu'entamée. Pourquoi ?

La question doit rester d'autant plus ouverte que, dans les milieux poétiques ou concernés par la poésie, en France, le nom de Donne réapparaît souvent et est prononcé avec vénération. Le nom circule, non pas l'œuvre, dont d'ailleurs (on y reviendra) la variété et l'étendue sont complètement ignorées.

Notre analyse, conformément à son origine – le séminaire donné en 1989 –, se centrera, principalement, mais sans s'y river, sur *un* poème de Donne, l'élégie XIX *Going to bed*. C'est la lecture de ce poème, et non, initialement, de tout Donne, qui a donné l'impulsion à, d'abord, un commentaire et, ensuite, une analyse comparée de ses traductions (Denis/Fuzier, Rothschild, Paz). Il vaut la peine de retracer, brièvement, les circonstances dans lesquelles, littéralement, je suis « tombé » sur ce poème et sa traduction mexicaine. En 1988, lors d'une mission en Argentine, j'ai trouvé par hasard dans une bibliothèque un vieil exemplaire de la revue *Sur*, fondée par Victoria Ocampo, et j'y ai vu des traductions : l'une d'un poème de Valéry, *La dormeuse* par Jorge Guillén, admirable, l'autre d'un poème de Donne, *Going to bed*, par Octavio Paz, encore plus admirable, quoique fort libre. En lisant *Going to bed* et son pendant mexicain *Antes de acostarse*, j'eus l'impression, très forte, de me trouver devant un poème d'amour *unique*. Unique, me disais-je, dans l'œuvre de Donne (que je connaissais mal), mais aussi unique dans la lyrique amoureuse occidentale.

Ce poème de la nudité, de la joie, de l'amour de l'homme et de la femme avait certes des « analogues » dans la poésie

3. *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*, José Corti, Paris, 1960 (3 tomes, le dernier – qui traite aussi de Donne –, épuisé...).

4. Faber and Faber, Londres, 1981.

5. *Po&sie*, n° 45, Paris, 1988.



occidentale, était certes relié à d'autres poèmes de Donne (je ne le sus que plus tard), il n'en était pas moins unique, et de cette unicité témoignait le fait éloquent qu'il n'avait pas été repris dans la première édition (posthume) des poèmes de Donne.

La traduction « libre » de Paz correspondait, dans son évidente souveraineté, dans la justesse et de ses fidélités, et de ses omissions, à l'unicité de ce poème. Ainsi mis face à face dans *Sur*, ils se miraient et s'enrichissaient réciproquement, témoignant des liens secrets que Donne, de son propre aveu, avait toujours eus avec la poésie du Siècle d'or espagnol[6].

De retour, je cherchai une traduction française, et me heurtai à la situation précédemment décrite. Des renseignements pris auprès d'un angliciste de Paris III confirmèrent l'état déplorable de la *translatio* de Donne en France : même dans les bibliothèques publiques, certains livres étaient « manquants » ! La chance me mena cependant à la librairie Compagnie, où je trouvai par hasard (car j'y cherchais autre chose) le volumineux dossier de L'Âge d'Homme sur Donne. J'y découvris deux traductions françaises de *Going to bed* : l'une de Philippe de Rothschild, l'autre de Denis et Fuzier. Ce fut un véritable choc, et une vive déception. Pourquoi ? Ce qui, chez Donne et chez Paz, était à la fois complexité et simplicité, réflexivité et immédiateté, rhétorique, lyrique et pensée entremêlées, était – chez les traducteurs français – soudé en une masse compacte, une, que sa langue archaïque – plus qu'archaïsante – rendait difficile à lire. On voyait bien que les auteurs avaient voulu faire œuvre poétique, avaient travaillé la rime, la prosodie, etc. et même que, dans une certaine mesure, ils avaient réussi à produire un poème, mais ce poème empli de mots anciens et obscurs (*affiquets, arcer, tortil*) dont on ne savait trop s'il était écrit en français du XVIᵉ ou du XVIIᵉ siècle, ne correspondait *pas* à celui de Donne. Maintes images, maintes expressions qui m'avaient paru et essentielles au poème, et bouleversantes, avaient été remplacées. Les deux traductions témoignaient d'un travail d'orfèvre et produisaient un poème « précieux », alors que le poème de Donne, lui, certes çà et là

6. En 1623, Donne écrit à Buckingham : « *I can thus make myself believe that I am where your Lordship is, in Spain, that in my poor library, where indeed I am, I can turn mine eye towards no shelf, in any profession, from the mistress of my youth, Poetry, to the wife of mine age, Divinity, but that I meet more authors of that nation than of any other* », *in* Octavio Paz, *Traducción : Literatura y literalidad*, Tusquets Editores, Barcelone, 1971, p. 27.

chamarré, existait sur le mode de cet entrelacement presque brutal du vécu et du réflexif qui lui est propre. Est-ce à dire que ces traductions étaient « mauvaises », « ratées », et qu'il fallait s'en détourner ? Telle ne fut pas ma réaction. Ma vive déception me poussa à me demander *pourquoi* ces traducteurs, qui étaient, d'après les renseignements fournis par le dossier de L'Âge d'Homme, des connaisseurs de Donne et de la poésie élisabéthaine (Fuzier, en particulier, avait traduit la poésie de Shakespeare), étaient arrivés à un résultat – pour moi – aussi décevant, et même traumatisant. *D'où* venaient, chez ces hommes manifestement scrupuleux et amoureux de Donne, ces choix, ce système-de-traduction (à n'en point douter, *il y avait système*) qui, non moins manifestement pour moi, ne rendaient pas son poème et, loin de lui correspondre, l'éloignaient, l'opacifiaient et faisaient de *Going to bed* une préciosité digne d'un magasin d'antiquaire ?

Telle fut l'expérience qui me poussa à donner un séminaire sur *Going to bed* en 1989, et, à cette occasion, à préciser encore un peu certaines notions qui me paraissaient vitales pour l'analyse des traductions (horizon, projet, parties signifiantes et aléatoires du poème, etc.). Le présent travail est la reprise, développée, radicalisée, systématisée, de ce séminaire. Tant ce dernier que mon analyse d'aujourd'hui *reposent* sur l'expérience que j'ai narrée, et qui, pour cette raison, n'est nullement anecdotique : elle est plutôt *le seuil et le sol du travail critique*.

## LES TRADUCTEURS

La traduction de Donne étant l'œuvre de deux personnes, il nous importe de savoir d'abord qui sont ces personnes, et comment elles se sont partagé le travail, le processus de traduction.

Sur Yves Denis, il a été malaisé d'obtenir des informations fiables et directes. Il s'agit d'un professeur d'anglais du secondaire, aujourd'hui décédé, qui, antérieurement à la publication des *Poèmes de John Donne* chez Gallimard, avait publié dans *La NRF* une traduction de *The Extasie*, avec annonce de la



prochaine parution du volume. Cette traduction était signée de son seul nom. Ultérieurement, Yves Denis a préparé un recueil de traductions de poésies anglaises, qui n'est pas paru, mais que ses collègues et amis espèrent publier un jour.

Nous savons bien plus de choses sur Jean Fuzier. D'abord parce qu'il est le traducteur des *Poèmes* de Shakespeare à la Pléiade, volume paru en 1959, donc avant la cotraduction de Donne. Dans l'avant-propos, Fuzier expose les principes de sa traduction de Shakespeare. Il vaut la peine de le citer, parce que ce qu'il dit là vaut – en partie – pour la traduction de Donne :

> C'est [...] par souci de fidélité que le vers a été choisi comme instrument de cette traduction. Dans les *Sonnets*, et plus encore dans ces deux petites épopées à l'italienne que sont *Vénus et Adonis* et *Lucrèce*, la rhétorique l'emporte souvent sur le lyrisme et l'exercice de style sur l'inspiration ; les *concetti* qui abondent dans l'un et l'autre genre ne sont parfois guère tolérables que grâce au jeu des rythmes et des rimes : la prose la mieux venue en émousse le piquant, quand elle n'en fait pas ressortir l'indigence. Il a donc semblé naturel de conserver à la pensée de l'auteur le cadre choisi par lui, et de la servir avec des moyens approchants, sinon identiques. L'exactitude littérale n'a pas été sacrifiée pour autant [...]. L'interprétation a été le plus souvent évitée ; la densité, voire l'obscurité de certains passages, a été respectée ; l'archaïsme enfin, s'il n'a pas été recherché systématiquement, a été retenu chaque fois que son emploi permettait de serrer de plus près la structure d'une phrase ou de la transcrire dans le ton original[7].

Mais Jean Fuzier n'est pas « que » traducteur. Il a été professeur à l'École normale supérieure, puis à l'université de Montpellier, où il a animé le Centre d'études élisabéthaines, qui publie (ou publiait en 1989) une revue, les *Cahiers élisabéthains*. Dans le dossier de L'Âge d'Homme, nous trouvons un article de lui intitulé « John Donne et la formalité de l'essence, essai d'interprétation prosodique et rhétorique du Sonnet sacré XIV[8] », d'une technicité claire et mesurée, qui entend, d'une part, témoigner, pour ce qui est du sonnet en question, qu'il

> reflète dans sa prosodie le bouleversement microcosmique qu'il dépeint[9]

7. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1959, p. 25.
8. *John Donne*, L'Âge d'Homme, coll. « Les Dossiers H », Lausanne, 1983, pp. 39-49.
9. *John Donne*, L'Âge d'Homme, *op. cit.*, p. 45.

et cela conformément

> au principe cher aux Élisabéthains, des correspondances entre les différents niveaux de l'échelle universelle[10]

et, d'autre part, en ce qui concerne Donne en général, montrer

> la valeur informante des éléments prosodiques et rhétoriques (que l'usage classique ne dissocie d'ailleurs guère) de la poésie de Donne, et [...] confirmer que la forme y est bien la « formalité de l'essence »[11].

Bien que Fuzier ne parle ici aucunement de questions de traduction, on verra que ces déclarations sur la formalité de l'essence pèsent d'un grand poids sur le travail traductif qu'il a fait, tant seul (Shakespeare) qu'avec Denis.

En ce qui concerne la collaboration des deux traducteurs, et le « partage des tâches », la table des matières nous apprend qu'Yves Denis a traduit la majorité des sonnets sacrés, Jean Fuzier la majorité des élégies et des chansons et sonnets. En tout et pour tout, la part de Fuzier est prépondérante. À propos du sonnet sacré XIV, celui-ci évoque la « version difficilement égalable d'Yves Denis, tirée des *Poèmes de John Donne*[12] ». Mais rien, à la lecture des poèmes, même si l'on connaît les autres traductions de Fuzier, ne permet de déceler de différences entre les deux traducteurs. Ce couple dont nous savons mal comment il a œuvré ensemble au sein du partage a son tiers, en la personne de Jean-Roger Poisson, qui assume le rôle du préfacier de l'ouvrage[13]. En tant que préfacier, Poisson a eu pour charge de présenter Donne au public français, et d'évoquer le travail de sa traduction. Mais, en réalité, sa fonction est plus importante : c'est lui qui a eu pour tâche de relire, corriger et même réorienter le travail de ses « amis », notamment quand il lui semblait qu'il prenait un tour un peu erroné[14]. Enfin, c'est encore lui qui a fourni, le premier, une appréciation sur ces traductions : « elles sont belles et fidèles[15] ». Le rôle de Jean-Roger Poisson, on le voit, est de poids.

10. *Ibid.*, p. 45.
11. *Ibid.*, p. 48. L'expression « formalité de l'essence » est empruntée à Rémy de Gourmont.
12. *Ibid.*, p. 42.
13. L'introduction est le seul paratexte du livre, avec le dos de couverture et la table des matières. Aucune note.
14. « Chez l'un il pourchassait les "chevilles", la "bourre", comme disait Malherbe [...]. L'autre aimait trop les douceurs précieuses, et on lui rappela constamment que le style parlé de Donne est "casse-mâchoire" (*jaw-breaking*) et tendu précisément comme celui de Mallarmé », *Poèmes de John Donne, op. cit.*, p. 22.



## L'OUVRAGE ET SON HORIZON TRADUCTIF

Je n'entends pas m'étendre ici très longtemps sur ce point, puisque j'y reviendrai en détail au moment de l'étude de la réception de la traduction Fuzier et Denis. Disons seulement, et très brièvement : l'*horizon* de cette traduction, ce sont les années 60, avec leurs principales traductions : *Les Prophètes* de Jean Grosjean[16], le *Hamlet* de Bonnefoy[17], le Hopkins de Leyris[18], *L'Énéide* de Klossowski[19], les *Poèmes élisabéthains* de Philippe de Rothschild[20], le *Chant des chants* de Meschonnic[21], *L'homme sans qualités* de Musil par Jaccottet[22], le Parménide de Jean Beaufret[23]. Cette liste, à la fois incomplète et personnelle, inclut quand même des traductions qui, à l'époque, ont été remarquées dans la presse et ailleurs. Mais elles ne forment aucunement un « tout ». Par ailleurs, il y a les discussions et réflexions sur la poésie et sa traduction, telles qu'on les trouve dans *La revue de poésie*[24] et *Change*[25], ou dans l'ouvrage de Michel Deguy *Actes*[26].

Ces traductions ne forment pas un « tout » ni, *a fortiori*, comme je le croyais à l'époque, un mouvement homogène

15. *Ibid.*, p. 22.
16. Gallimard, Paris, 1955.
17. Club Français du Livre, 1957.
18. *Poèmes accompagnés de proses et de dessins*, Le Seuil, Paris, 1957.
19. Gallimard, Paris, 1964.
20. *Op. cit.* Parution en 1969. La première anthologie de ces poètes en France. À ce titre *seulement*, elle est un événement.
21. Gallimard, Paris, 1970.
22. Le Seuil, Paris, 1956.
23. *Le Poème* de Parménide, fragments traduits par Jean-Jacques Rivière, présenté par Jean Baufret, PUF, coll. « Épiméthée », Paris, 1957.
24. Les premiers numéros de *La revue de poésie* sont introuvables.
25. *Change*, n° 19, Seghers-Laffont, Paris, 1974. Voir plus loin, p. 250.
26. Gallimard, coll. « Le Chemin », Paris, 1966.

(pour certaines d'entre elles), parce que apparemment il n'y a pas suffisamment circulation d'un domaine à l'autre des traductions et des discussions évoquées. En outre, et en particulier à propos de la traduction poétique, il y a nettement, à l'époque, des positions inconciliables, et cela de plusieurs points de vue. Nous aurons l'occasion de le voir dans le détail.

Ce qu'on peut dire, c'est que les années 60 sont riches en traductions, et que la diversité non unifiée dont je viens de parler témoigne de cette richesse. Elle témoigne, aussi, de grands *décalages* dans les pratiques et les conceptions. Certaines réalisations très particulières, comme le Dante de Pézard[27], donnent lieu à des tentatives de retraduction de Dante (*La revue de poésie*) toutes différentes (mais non compétitives). Les traductions font parfois écho, parfois non.

En ce qui concerne l'horizon tout proche de la traduction de Donne, nous avons déjà évoqué les traductions antérieures. Nous supposons que Fuzier et Denis ont dû les connaître, et que leur travail représente une tentative consciente d'aller *plus loin* – plus loin que Legouis, et, pour *Going to bed*, plus loin qu'Auguste Morel.

Legouis, dans son introduction, avait nettement et modestement délimité son projet de traduction, tout à fait conforme et à la collection où il la publiait, chez Aubier, et aux destinataires du livre, auxquels il est dédicacé, « mes étudiants de Besançon et de Lyon qui m'ont aidé à découvrir tous les sens possibles de ces textes[28] ». « Nous avons constamment résisté à la tentation d'ennoblir le vocabulaire de Donne, partout où celui-ci préfère le terme le plus simple, le mot le plus usuel. [...] Par contre, notre ponctuation, résolument moderne et grammaticale, pourra guider le lecteur novice, désorienté par celle de l'original qui, selon l'usage élisabéthain, indique moins les rapports syntaxiques des mots que la façon de dire les vers[29]. »

Que Fuzier et Denis veuillent aller « plus loin », produire une véritable *traduction poétique* de Donne, s'atteste déjà par le fait que leur recueil est paru chez Gallimard, donc chez le plus

27. Dante, *Œuvres complètes*, traduction établie et annotée par A. Pézard, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1965.
28. Donne, *Poèmes choisis*, Aubier, Paris, 1955, p. 5.
29. *Ibid.*, p. 49.



grand éditeur français de grande poésie, comme les traductions de Grosjean et de Klossowski. Il est clair qu'il s'agit pour eux – le choix de l'éditeur et de la collection le montre à lui tout seul – de dépasser le stade des introductions. Que le volume ait été annoncé par une prépublication un an avant à *La NRF* témoigne que sa parution a été considérée comme un événement. Que les Éditions Gallimard et la revue *La NRF* aient, de leur côté, accepté la traduction de Fuzier et Denis, témoigne qu'elles partageaient, au-delà des contingences empiriques, leur conviction de la nécessité d'une retraduction de Donne « enfin poétique », et qu'elles étaient d'accord avec le projet de traduction des auteurs – avec son résultat. Il y avait donc un *horizon d'attente éditorial* pour Donne, qui reflétait à la fois la politique poétique de la « Maison » et, peut-on supposer, un *horizon d'attente du public*. Que le public amateur de poésie, de poésie étrangère, de poésie anglaise, de poésie anglaise « métaphysique » ait attendu Donne (comme il l'attend toujours), c'est certain, et il est non moins certain que la traduction de Fuzier et Denis fut lue, à l'époque. En 1980, elle avait subi le sort de la précédente, elle était épuisée (bien que les dossiers de L'Âge d'Homme mentionnent une réédition de 1980 tout aussi introuvable et signalée nulle part). Nous ignorons pourquoi il n'y eut pas réédition[30].

Quant au *champ des traductions poétiques anglaises (au sens large, incluant le théâtre et la poésie, la grande littérature), il n'est pas homogène.* L'œuvre-de-traduction de Leyris a démarré durant les années 1930, et suit sa logique propre, à peine influencée par le travail de Klossowski en 1964. Elle se poursuit encore, long fleuve, monument unique de *translation* de prose et de poésie. *L'œuvre-de-traduction* de Bonnefoy a juste commencé. On peut la considérer dans son unicité et aussi dans ses traits généraux, comme caractéristique des ambitions traductives de l'époque, avec l'œuvre-de-traduction de Jaccottet, qui prend alors, après des débuts plus « radicaux » (traductions de Góngora, de *L'Odyssée*), son profil quasi définitif. Les travaux de Fuzier et Denis, comme à la fin de la période ceux de Philippe de Rothschild, sont d'une tout autre veine – même si Leyris et Bonnefoy sont attentifs à la prosodie et à la versification. Les

30. *L'Énéide* de Klossowski, elle aussi, fut épuisée. Mais elle a été rééditée il y a environ un an, et elle n'a jamais été aussi introuvable que le Donne de Fuzier et Denis.

projets sont tout autres. *Le champ des traductions poétiques anglaises* est donc scindé.

## LE PROJET-DE-TRADUCTION

Étudions maintenant le projet-de-traduction de Fuzier et Denis, tel qu'il nous apparaît à la lecture de l'introduction de Poisson, du dos de couverture du livre, de l'article de Fuzier dans les dossiers de L'Âge d'Homme et de son prologue sur la traduction des *Sonnets* de Shakespeare.

### *Une anthologie très sélective*

Tout projet de traduction étant aussi un projet de *translation* littéraire, il faut dire tout de suite que le recueil de Fuzier et Denis se borne à la poésie de Donne. N'est-ce pas normal pour une anthologie de poète ? Bien sûr. Mais Donne a produit des ouvrages, des sermons, des lettres, *qui font œuvre aussi*. Certes, ces textes ne le feraient pas s'il n'y avait pas les poèmes. Et l'on peut s'en tenir à ceux-ci, parfaitement, pour une anthologie, et une anthologie ayant le dessein d'être, justement, un vrai travail poétique. Notre remarque néanmoins n'est pas totalement inopportune car, presque à la même époque, Leyris avait choisi de présenter Hopkins avec, en plus des poèmes, ses proses et ses dessins. Autre projet, autre sélection.

Le recueil de Denis et Fuzier est donc axé exclusivement sur l'œuvre poétique. Première sélection ; premier choix.

À l'intérieur de ce premier choix, en vient un second, formulé par Poisson :

> Nous espérons qu'il conserve le meilleur de Donne : excluant les poèmes officiels[31], on a traduit environ la moitié des ÉLÉGIES, CHANSONS ET SONNETS, et SONNETS SACRÉS, ordonnant les pièces dans le sens d'une ascension spirituelle, à partir des poèmes les plus « noirs » sur les amours manquées, ascension où les corps ont leur part, « Progrès de l'âme », pour emprunter un titre à Donne[32].

31. Page 14 de l'introduction, Poisson dit déjà : « Si nous négligeons les terres arides de la poésie officielle. » Entendons par là les « Épithalames », que Legouis avait partiellement traduits, ainsi que les « Lettres à divers personnages ». Bref, la poésie dite de commande, ici dépréciée ouvertement.



Nous voilà informés : ont été sélectionnés la moitié des poèmes « non officiels », et ils ont été ordonnés en fonction – en fonction de quoi ? D'une certaine interprétation du trajet poétique de Donne, qui serait symbolisé par le titre de l'un de ses poèmes, *Of the progresse of the soule* (qui d'ailleurs ne figure pas dans l'anthologie). Retenons pour l'instant que la sélection opérée est raisonnée (quantitativement) et fondée (sur une lecture déterminée de Donne). Nous aurons à voir, lors de l'évaluation du projet, ce qu'il en est de ce fondement. En tout cas, Fuzier et Denis (et Poisson) entendent proposer au lecteur *une certaine vision de Donne*. C'est leur droit ; c'est même inévitable.

### *Une anthologie poétique*

Il s'agit, ensuite, de proposer une version *poétique* du poète, comme l'indique, assez naïvement, le texte du dos de couverture :

> pour servir fidèlement leur auteur, les traducteurs ont naturellement été amenés à avoir recours au vers, ne trouvant d'autre instrument qui rende pleine justice à la poésie de Donne, dont les mètres variés et la prosodie souple et nerveuse ne sauraient être que défigurés par la meilleure des proses[33].

Mais traduire Donne « en vers » peut – au jour d'aujourd'hui – signifier *deux choses*. Fondamentalement, c'est produire un poème qui lui corresponde, quelque chose en vers, effectivement. Mais le *comment* de cette production reste indéterminé. Il est connu que maints traducteurs modernes de poésie ne s'astreignent pas à reproduire les formes de versification traditionnelles de l'original, ni même à leur trouver des « équivalents » formels français traditionnels. D'autres, au contraire, considèrent que traduire de la poésie traditionnelle sans sa

32. *Poèmes de John Donne*, *op. cit.*, p. 22.
33. *Ibid.*, dos de couverture.

forme, c'est trahison. Entre ces deux positions opposées, il y a place pour diverses positions intermédiaires. Clairement, et la traduction le montre, Fuzier et Denis appartiennent au second camp. Ne le montrent pas seulement la traduction, mais aussi le texte de Fuzier sur la « formalité de l'essence », qui a trouvé bien auparavant son application dans la traduction de Shakespeare, puisque, dit l'auteur, il y a dans celle-ci reproduction « exacte » de ses « formes poétiques ». En ce qui concerne Donne, il n'est nulle part dit qu'il y ait reproduction exacte de ses « formes poétiques » ; mais l'essentiel n'est pas là : il est dans le choix, pour traduire le poète, d'une versification traditionnelle. C'est même l'un des choix *fondamentaux*, lourd de conséquences, de ce projet-de-traduction.

### *Un « Donne français »*

Cette version poétique traditionnelle doit produire, nous dit Poisson,

> des poèmes français authentiques, ceux qu'eût peut-être écrits Donne, s'il avait été bilingue comme Rilke[34].

Elle veut donc créer un Donne *français*, ce qui, encore une fois, peut vouloir dire deux choses : un Donne *en français* qui, poétiquement, se tienne (comme se tient le Hopkins de Leyris sans que soit ambitionné de produire un « Hopkins français ») ou un Donne qui paraisse *surgi du terroir poétique français*, tel qu'il était configuré à la fin du XVI^e siècle. Ce qui n'est pas la même chose. Il n'est pas indifférent que Poisson, plus haut dans son introduction, se soit demandé :

> Y a-t-il eu un Donne français[35] ?

Après avoir passé en revue plusieurs poètes français du XVI^e et du XVII^e siècle, il reconnaît

> qu'il a fallu écumer un siècle de poésie, de Délie (1544) à Polyeucte (1643), pour trouver, affreusement distendu et dilué, un Donne [français][36].

34. *Poèmes de John Donne, op. cit.*, p. 22.
35. *Ibid.*, p. 19.
36. *Ibid.*, pp. 20-21.



Mais s'il n'a pas existé vraiment de Donne français, *il pourrait y en avoir un après coup* (comme il pourrait y avoir un Dante, un Shakespeare français, après coup, même tardivement), grâce à une traduction poétique qui sache mobiliser les ressources prosodiques, rythmiques, syntaxiques, lexicales, rhétoriques, etc.

> des « grotesques », des « baroques », des « précieux » du XVI^e et du XVII^e siècle[37] [...],

c'est-à-dire d'auteurs, déclare Poisson, comme Scève, Ronsard, Sponde, Saint-Amand, etc.[38]. Comme ce Donne français serait, quand même, aussi le Donne réel (c'est-à-dire anglais), on aurait finalement un

> métaphysique franco-britannique[39]

dont l'œuvre, étant authentiquement française, ne serait plus accessible aux seuls « anglicisants[40] » comme l'original (par définition) ou la version de Legouis, dédiée explicitement aux anglicistes en herbe.

En passant, on remarquera que le Donne français à constituer est placé dans la lignée des « grotesques », des « baroques » et des « précieux » du XVI^e et du XVII^e siècle français. Que Donne soit *comme* les poètes de cette lignée, c'est la seconde interprétation immanente au projet.

### *Une version archaïsante*

Dans son avant-propos à sa traduction des poèmes de Shakespeare, on se souvient que Fuzier écrivait :

> l'archaïsme, enfin, s'il n'a pas été recherché systématiquement, a été retenu chaque fois que son emploi permettait de serrer de plus près la structure d'une phrase ou de la transcrire dans le ton original[41].

37. *Poèmes de John Donne, op. cit.*, p. 22.
38. *Ibid.*, voir pp. 19-20.
39. *Ibid.*, p. 22.
40. *Ibid.*, p. 22.
41. Shakespeare, *Poèmes, op. cit.*, p. 25.

L'écriture des *Sonnets* témoigne de ce que Fuzier a pris au sérieux cette déclaration. Il en va de même pour Donne : la traduction est, dans son ensemble, archaïsante. Elle l'est à tous niveaux et ouvertement. Il suffit de prendre deux exemples au hasard dans l'élégie X *The Dreame* :

> *When you are gone, and* Reason *gone with you,*
> *Then* Fantasie *is Queene and Soule, and all*
> v. 9-10[42]

est rendu par

> Avec toi partira ma raison ; fantaisie
> Ores sera ma reine et mon âme et mon tout[43]

qui résonne à l'oreille de tout lecteur français, avec l'« ores » si cher à du Bellay, comme un simile de vers du XVI^e siècle.

Même chose pour le vers 22 :

> *Alas, true joyes at best are* dreame *enough*

devient

> Las ! Le plus vrai plaisir n'est jà que trop rêvé[44] [...].

Il est clair que les traducteurs ont voulu un Donne français des XVI^e-XVII^e siècles français, qui ressemble le plus à ce qu'aurait été un Donne *traduit de son temps* en France. À cette nuance près, qu'ils voient ce Donne *à l'image* des « grotesques », des « baroques » et des « précieux » du XVI^e et du XVII^e siècle français. La traduction se fera donc elle-même précieuse, rhétorique, complexe, contournée, comme le sont et les poètes cités par Poisson (et selon Poisson) et (toujours selon Poisson) Donne lui-même.

La ressemblance avec le projet de Pézard est évidente, sauf que la prestation de Pézard, traduire *tout Dante* en un vieux français fictif contemporain de la langue du poète italien, est, à la fois par son caractère total et la remontée à un état de langue encore plus éloigné de nous, plus impressionnante, plus

42. *Poèmes de John Donne, op. cit.*, p. 52.
43. *Ibid.*, p. 53.
44. *Ibid.*, pp. 52-53.



chargée d'autorité. La traduction de Fuzier et Denis reste une retraduction (elle vient après Morel, Legouis, et même Gros, etc.), et une traduction partielle (donc sélective, interprétative, etc.).

Les quatre « volets » du projet, qui vont du général au particulier, à ce qui définit au plus près sa spécificité, paraissent cohérents. Le choix de base (une traduction en vers, poétique, forcément sélective dès lors qu'elle n'est pas totale) est suivi de choix particuliers (une traduction recourant à la versification traditionnelle, visant à créer un Donne à l'image des poètes français qui lui sont – partiellement – équivalents, et donc appelée à recourir à l'archaïsme dans une très forte mesure). Voilà qui paraît se tenir.

Si les traducteurs – pas plus, d'ailleurs, que Poisson, que nous avons lu entre les lignes – n'ont pas jugé bon de *présenter leur projet*, c'est qu'à vrai dire la traduction *le présente elle-même, et que le volume est bilingue.* Par là, le lecteur peut, s'il le veut, procéder à la confrontation. C'est comme si les traducteurs nous disaient : c'est à vous de voir si notre choix (global) et nos choix (ponctuels) ont été bons ; si nos « libertés » sont bonnes ; si nous avons atteint notre but, etc.

Nous posons donc que la traduction de Fuzier et Denis habite la « dimension éthique » dont parle Masson. Elle a le *courage* de se montrer, et elle ne se montre qu'en se plaçant *en face de l'original.*

## EXAMEN CRITIQUE DU PROJET

Il paraît maintenant possible, et légitime, d'examiner le projet que nous venons de reconstituer, d'une part parce qu'il est clair qu'il détermine de A à Z les traductions, d'autre part parce que seule son analyse critique permettra d'éclairer – de commencer à éclairer – le pourquoi de l'évidente limitation de ces traductions. Nous aurons ensuite tout le loisir d'examiner *Going to bed* et ses versions, et donc de parcourir notre cercle analytique. Par ailleurs, le projet de Fuzier et Denis, qui est

loin de leur être personnel – c'est encore celui d'Efim Etkind, partiellement, et de tous ses collaborateurs –, soulève, pour la traduction poétique, des *questions de fond* qu'il y a avantage à traiter *avant* la confrontation linéaire.

Je laisserai de côté le premier volant du projet – le fait qu'il s'agisse d'une anthologie doublement sélective, élimination des proses et ordonnancement des poèmes retenus selon un certain « trajet » – en me réservant le droit d'y revenir à la fin de notre analyse, au moment de proposer d'autres principes pour un autre projet et de traduction, et de *translation* littéraire de Donne.

### *La version poétique*

La discussion du projet de Fuzier et Denis doit commencer plutôt – sans d'ailleurs s'achever tout de suite – au second volant : offrir une version *qui ne soit pas en prose* (fût-elle « déguisée en vers »), produire de « vrais » poèmes, *et* offrir une version en vers obéissant à la versification traditionnelle, conformément au fait que Donne, lui, a écrit selon les règles traditionnelles (même s'il les a bousculées quelque peu, comme reproche lui en a été fait). C'est sur ces deux points qu'il est, *a priori*, possible de se poser des questions.

Que les poèmes de Donne doivent être traduits en vers, et non en prose, cela paraît « évident ». Mais nous verrons que cette « évidence » n'en est pas tout à fait une, sauf à poser un concept totalement plat et creux du *prosaïque* en général. Pour l'instant, contentons-nous de deux observations non développées : que fait une traduction soi-disant « mallarméenne » et « valéryenne » (selon Léon-Gabriel Gros), donc censée être poétique à 100 %, des éléments *prosaïques* de la poésie de Donne, comme les colloquialismes (Poisson rappelle aux traducteurs le « style parlé » du poète, mais le « style parlé », c'est de la prose, *c'est dans le médium de la prose*), les réseaux terminologiques (alchimiques, médicaux, astronomiques, etc.) qui abondent chez Donne (et sont, eux aussi, du domaine de la prose[45]) ?

45. Ellrodt pointe implicitement cette prosaïcité essentielle de Donne lorsqu'il dit que ses poèmes « se refusent à soutenir longtemps l'envolée lyrique [...] », en ajoutant en note, profondément : « [...] il n'est pas certain qu'un poème doive être tout entier



Nous verrons ce qu'elle en fait. Et ensuite, comment se fait-il qu'une traduction « sans rythme », comme celle de Legouis, donc « pas vraiment poétique », donne l'impression de nous ouvrir, modestement, mais efficacement, au monde *poétique* de Donne plus que ne le fait la traduction opacifiante – parce que archaïsante – de Fuzier et Denis ? Que cette dernière soit poétiquement plus « travaillée », nous ne le nions pas ; mais que la traduction plus prosaïque de Legouis nous mène plus directement dans le monde donnien, c'est indéniable aussi. Mais alors, est-il aussi évident que la prose, ici, n'a pas à intervenir ? Deux grands poètes pensaient, à propos de la prose et de ses pouvoirs, bien différemment du tout-venant des détracteurs de celle-ci, dont on se demande s'ils ont jamais réfléchi une minute à ce qu'elle est.

Goethe :

> J'honore le rythme comme la rime, par quoi seulement la poésie devient poésie ; mais ce qui possède une efficacité vraiment profonde et essentielle, ce qui véritablement forme et cultive, c'est ce qui reste du poète quand il est traduit en prose. Il demeure alors le fond absolument pur dont un extérieur éblouissant parvient à nous donner souvent l'illusion lorsqu'il manque, et qu'il nous cache lorsqu'il existe[46].

Pasternak :

> nous coulons du quotidien dans la prose pour atteindre à la poésie, et de la prose dans la poésie pour atteindre à la musique[47].

Pour autant, je ne dis pas (ce serait absurde) qu'une traduction « en prose » des poèmes de Donne est pensable. Je dis d'abord que ni la prose ni la traduction prosifiante ne se réduisent aux représentations éculées qu'on en a trop souvent, *qu'un certain « travail prosaïque » au sein du traduire poétique doit être pensé*, et nous en reparlerons à la fin de l'analyse. Je dis

poétique. » Cf. *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*, *op. cit.*, p. 198.

46. Goethe, *Poésie et Vérité*, Aubier, Paris, 1941, trad. Pierre du Colombier, pp. 316-317.

47. Pasternak, *Sauf-conduit*, trad. A. Robin, cité *in* Armand Robin, *Écrits oubliés II*, Éd. Ubacs, Rennes, 1986, p. 67 et *in* Armand Robin, *Poésie sans passeport*, Éd. Ubacs, Rennes, 1990, p. 135.

également que cette question, prose ou vers ?, non seulement n'est pas susceptible de généralisation, *mais ne s'éclaire qu'à la lumière de la crise que traverse la traduction poétique moderne, tout au moins en France.*

Pour Fuzier, c'est une *évidence* que, face à une poésie possédant sa versification traditionnelle, il faut la traduire avec, sinon la *même* versification, du moins le *même type de ressources formelles traditionnelles*. Telle est, aujourd'hui encore, la position d'Efim Etkind[48] qui, à ce titre, critique la plupart des traducteurs de poésie français, sauf – bien sûr – Fuzier, malgré de légers reproches[49]. On peut penser qu'Efim Etkind, d'une part pointe l'existence d'une telle crise – et il a raison –, d'autre part la juge trop légèrement, comme s'il s'agissait de quelque chose qu'on peut « changer à volonté », et par-dessus le marché à partir d'un horizon – la culture poétique russe – dans lequel il n'y a pas (semble-t-il) de crise de la traduction poétique (crise qui est aussi, fatalement, celle de la poésie)[50]. Si Etkind *reconnaît* l'existence d'une crise de ce genre (en France) tout en *méconnaissant* et son ampleur, et sa profondeur, et sa nature, Fuzier, lui, semble l'*ignorer*. De quelle crise s'agit-il donc ? Comme toute crise, elle se manifeste par des symptômes, et ces symptômes sont les *problèmes* que pose, quel que soit le « domaine », la traduction poétique au traducteur moderne. Nul mieux que Roubaud n'a évoqué la nature, l'ampleur et la multiplicité de ces problèmes, et c'est lui, aussi, qui a osé reparler après Mallarmé de la crise profonde de la « versification traditionnelle » en France. Ainsi écrit-il à propos de la traduction des troubadours :

> Traduire n'est jamais simple ; mais ce qui vient d'être dit de l'art des troubadours met en évidence certaines des difficultés particulières de l'entreprise de traduction dans leur cas. Tout d'abord, c'est une poésie comptée et rimée, ce qui est très délicat à manier dans la situation actuelle de la poésie française, caractérisée par une crise non encore résolue de la versification traditionnelle. Traduire en vers du XIXe siècle ne m'a pas été possible ; en vers libres ordinaires non plus ; je n'ai pas non plus voulu ne donner qu'une paraphrase en prose ; rechercher les conditions d'une restitution rythmique tenant compte de l'ensemble de l'architecture formelle et des modes d'adaptation de cette architecture aux conditions actuelles de la langue et de la poésie aurait été une entreprise de très longue haleine, dépassant largement mes capacités ; j'espère pouvoir un jour mener à bien quelques expériences en ce sens. Enfin la nature même de la langue des troubadours, le fait qu'il s'agit d'une langue médiévale proche cousine du français, ajoute un écueil tout à fait spécial : marquer la distance chronologique par l'emprunt systématique d'un vocabulaire et d'une syntaxe archaïsante place le traducteur perpétuellement au bord d'un dialecte peu satisfaisant : celui que l'on pourrait qualifier de version langagière des « auberges pseudo-médiévales normandes à vraies fausses poutres ». Mais d'autre part l'acclimatation totale à la contemporanéité de l'expression fait s'évanouir en grande partie la saveur irréductible de l'original ; les vocables sont présents dans la langue actuelle mais ils sont voilés et affaiblis ; ils apparaissent « enfantins » et naïfs, ce qui n'est, bien sûr, que le reflet de notre désir d'oubli de nos origines poétiques[51].

La crise dont parle Roubaud, et dont il décrit les effets de surface paralysants – que faire ? –, est une crise de la « formalité de l'essence ». Car les formes de « versification traditionnelle » étaient l'incarnation même de cette formalité, comme le dit Fuzier. À ceci près, tout de même, que cette formalité, comme *toutes* les formalités, avait toujours été aussi de nature technique, manipulatrice, artificielle. Cette technicité de la formalité appartient certes à la poésie. Mais il est inhérent à celle-ci que sa technicité et sa formalité *soient de l'« essence » et ne soient pas de l'« essence », qu'elles se détachent parfois de l'« essence », que l'identité de la formalité et de l'essence – dont la* rime *est peut-être le symbole – se défasse.* Et que ce que Rilke appelait

> une très grande déesse, la divinité des coïncidences très secrètes et très anciennes [...] un « oui » infiniment affirmatif que les dieux daignent apposer à nos émotions les plus innocentes[52]

48. Efim Etkind, avant-propos *in Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1982, pp. IX-XIX.

49. *Ibid.*, pp. 216-217.

50. Michel Aucouturier, *in* Pasternak, *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1990, p. 1571 : « Parmi les traducteurs français de poésie russe, un débat oppose les partisans d'une traduction en vers libres non rimés à ceux qui tentent d'utiliser les ressources de la versification française traditionnelle. Les premiers ont de solides arguments. C'est d'abord la relative pauvreté du répertoire métrique français [...], celle, aussi, du dictionnaire des rimes françaises, face à l'extraordinaire richesse d'une langue à flexions comme le russe. C'est, d'autre part, [...] le vieillissement du vers régulier français, senti aujourd'hui comme un archaïsme, face à la jeunesse du vers russe. »

51. J. Roubaud, *Les troubadours*, Seghers, Paris, 1971, p. 57.

52. R.M. Rilke, *Lettres françaises à Merline*, Seuil, Paris, 1984, trad. Philippe Jaccottet, pp. 122-123.

devienne pure « rimaillerie de rimailleur ». La crise de la versification traditionnelle ne signifie pas que cette dernière soit devenue une vieillerie bonne à jeter au panier, mais qu'elle a perdu son autorité, sa suprématie, son naturel, son évidence, et qu'il y a une *faille* insistante entre l'essence et la formalité. Roubaud, encore :

> les orages successifs subis par les traditions versifiantes [...] ont amené chez les poètes le sentiment de plus en plus aigu d'une difficulté ; difficulté de ce que Réda appelle « la tourne ». L'acte, qui sembla si naturel, d'arrêter la charrue du vers après une « moyenne étendue de mots », pour revenir en arrière (en sautant !) débuter un autre sillon [...], apparaît soudain bizarre, fait hésiter. Ni l'évidence du nombre, de la mesure, ni celle de la « naturalité » des coupes, des pauses, n'emportent plus l'adhésion [53].

Conséquence immédiate : tant pour le poète que pour le traducteur de poésie – même traditionnelle – il est impossible de recourir *simplement* à la versification ancienne. Pour le traducteur de poésie, c'est courir le risque (mais tout dépend des cas, des domaines aussi) d'échecs poétiques, de pastiches, de « vers de mirliton [54] ». Et ce n'est pas dogmatique que de dire qu'un traducteur qui ignore cette crise – alors qu'elle affecte directement son faire – n'a pas assez réfléchi à ce que doit être sa position traductive : comme traducteur-de-poésie, il doit habiter, malaisément, la crise.

Mais il y a plus, en ce qui concerne la traduction (et c'est le cas avec Donne) des poésies traditionnelles anciennes. De même qu'au XIXe siècle a éclaté une crise du « vers », a éclaté une *crise de la rhétorique* [55]. Cette crise est à vrai dire tellement immense qu'elle ébranle tout l'édifice de la culture occidentale, car, des Grecs au siècle dernier, la *paideia* rhétorique a été en tout formatrice.

Cette crise frappe durement le traducteur de poèmes de la

53. J. Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Ramsay, Paris, 1988, p. 196.

54. Les tentatives de traduction métrique traditionnelle de Rilke louées par Etkind par opposition aux traductions en vers libres de la prose déguisée en fournissent le triste exemple. Cf. son livre *Un art en crise*, *op. cit.*, pp. 56-57.

55. Le lien des deux crises est d'autant plus étroit que, nous dit Joseph Venturini, « la rhétorique qui, dans l'Antiquité, trouvait dans la prose son meilleur terrain de déploiement, alors que l'écriture versifiée lui préférait le lyrique et l'élégiaque, entre de plain-pied, et comme par effraction, dans la poésie rimée moderne », « Traité de la poésie, extraits », *in Po&sie*, no 40, 1988, p. 114.



Tradition, puisque, comme le dit Fuzier, l'« usage classique » ne dissocie guère « les éléments prosodiques et rhétoriques », alors que lui, le traducteur, doit travailler dans un horizon où la pratique et l'expérience de la rhétorique sont devenues problématiques. Certes, les poéticiens, les sémiologues, les psychanalystes, les philosophes, les linguistes, les historiens, et bien d'autres encore, cherchent à « revenir » à la rhétorique, à se « ressourcer » en elle. Certes, la rhétorique n'a pas disparu : il y a pléthore d'emplois de procédés rhétoriques en littérature, en politique, en publicité, etc. Mais de *paideia*, et donc de *culture* rhétorique il n'y en a plus.

Que va faire, alors, le traducteur de poésie « éloquente » ? Il peut devenir rhétoricien, comme le Shakespeare des *Sonnets* et, en bon mimético (ou pasticheur) qu'il est, produire un sonnet français « équivalent » (formellement) au sonnet anglais. Et cela peut parfaitement réussir. Mais à deux conditions, assez chères à payer.

D'une part, obligatoirement, s'enfermer dans l'archaïsme total, avec tout le risque d'*artificialité* et d'*hermétisme* que cela implique. Mais même si cette condition est remplie, même si l'archaïque paraît naturel et clair, il restera ceci : en vertu de la crise de *notre* rapport à la rhétorique, *la rhétorique du poème traduit entrera en collision pour nous* – à qui la traduction est destinée, on ne traduit pas pour Mademoiselle de Gourmont – *avec sa poéticité* ; on verra comment dans le cas de Donne.

Alors ? Alors il faut se dire (avec Roubaud) qu'il ne saurait y avoir ici ni solution ni voie générale. Il n'y a que des voies, des solutions particulières à trouver. Donne, Shakespeare, Milton, Goethe, Rilke, chacun pose son problème à ce sujet – mais à partir, toutefois, d'un certain nombre de réflexions sur ce qui est *encore* possible et ce qui ne l'est *plus*. La crise, en fait, est perverse : elle nous interdit sans les interdire tous les chemins traductifs traditionnels. Ce qui fait qu'à l'orée de chaque chemin, il faut s'arrêter et réfléchir, en fonction de l'œuvre à traduire et des problèmes dont parle Roubaud. Et surtout, il faut, sinon frayer de *nouveaux* chemins, du moins *refrayer tous les chemins*. Mais comment ? Nous verrons à la fin de notre analyse quelques exemples de *refrayage traductif poétique* qui, à la lumière de nos considérations, nous paraissent probants.

Il y a ici aussi des questions à poser. Faut-il, en traduisant Donne, d'une part utiliser les ressources de la langue poétique française de l'époque, et, d'autre part, préférentiellement, les ressources de ces œuvres qui, au moins partiellement, « ressemblent » à celle de Donne, de manière à produire un « Donne français » ? Il est certain qu'éviter les « auberges pseudo-médiévales normandes à vraies fausses poutres » ne revient pas à éviter le recours à l'« archaïsme », et notamment (encore que pas exclusivement) aux ressources poético-langagières de l'époque « contemporaine » de Donne. Sur cette problématique du *recours* à l'archaïsme, à des *éléments archaïques*, nous reviendrons au moment voulu. Il faut la distinguer nettement, en tout cas, de la *pratique (quasi) systématique* de l'archaïsme qui est celle de Pézard et de Fuzier et Denis. *Une chose est d'utiliser de l'archaïque, une autre d'en faire.*

Le recours à des poètes qui « ressemblent » à Donne, et par voie de conséquence la reconstitution d'un Donne français « équivalent » à l'anglais – donc, comme dit Poisson, « franco-britannique » – me paraît par contre tout à fait discutable. Pourquoi ? Tout simplement parce que Donne n'a aucun poète français contemporain qui lui ressemble (à peine ressemble-t-il, notent tous ses spécialistes, à *ses* contemporains anglais !). Non seulement aucun poète français ne lui ressemble empiriquement (ce que Poisson reconnaît à mots couverts), mais *imaginer* un Donne français est une impossibilité : ce serait faire fi de la différence radicale entre la poésie anglaise et la poésie française de la fin du XVI[e] siècle. Elles ne sont même pas *contemporaines*, en ce sens qu'elles ne sont pas situées dans le même temps poétique, théâtral, culturel, langagier, etc. Ce n'est pas pour rien que ni Donne ni Shakespeare (sans parler des autres « élisabéthains », semble-t-il) n'ont été traduits en français à l'époque ou au XVII[e] siècle, alors que les livres de tous les écrivains pouvaient circuler dans toute l'Europe. Ce n'est pas à dire que rien ne « passait » d'une culture à l'autre. Par exemple, Florio traduisait Montaigne, et nous avons le Plutarque d'Amyot[56]. Mais de l'*intime* de la littérature et de la poésie française, rien ne semble

56. Plutarque, *Les vies des hommes illustres*, traduit par Amyot, édité par G. Walter, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1951, deux volumes.



être passé en Grande-Bretagne, et vice versa. Le temps n'était pas venu. Et seul le passage par la *translation* littéraire et la traduction de l'« intime » d'une culture garantit qu'un jour, sous une forme imprévisible, surgisse la figure *jumelle* d'un de nos poètes ou écrivains les plus « français », en Angleterre, en Hongrie ou en Espagne. La véritable *translation* littéraire a son temps, son *kairos*. On peut seulement y travailler. En l'absence d'un tel passage mutuel de l'intime, c'est-à-dire d'une proximité-dans-la-distance (Chateaubriand traduisant Milton, Baudelaire Edgar Poe, Stefan George Baudelaire, etc.), il ne peut pas y avoir quelque chose comme un « Donne français » : Donne reste anglais – et il l'est (presque, on le verra) resté jusqu'à aujourd'hui. Cela ne veut pas dire qu'il ne puisse pas, pour l'éternité, *passer* en France. Ce qui ne signifie pas qu'il doive « devenir français » ! Nous ne souhaitons pas que ce Londonien devienne parisien. Nous avons, plutôt, besoin d'un Donne bien londonien, mais en français. D'ailleurs, pourquoi forcer cet Anglais à se franciser, lui qui n'aimait pas trop ces

> *Men of France, changeable Camelions*[57] [...].

## *Donne et le domaine poétique anglais*

Nous touchons ici à deux défauts – cachés – du projet de Fuzier et Denis : d'abord une réflexion insuffisante – étonnante chez ces spécialistes – sur la spécificité du domaine poétique anglais, non seulement élisabéthain, mais en général – et par voie de conséquence – sur les « problèmes » actuels que posent sa traduction et sa *translation* littéraire. Le mot « insuffisante » n'est peut-être pas juste : il conviendrait de dire : *unilatérale*. La même chose vaut pour le second manque, celui d'une réflexion trop peu poussée sur la forme et le contenu de la poésie de Donne, si l'on accepte cette formulation un peu plate. Une telle réflexion avait déjà été menée, deux ans avant la parution de la traduction de Denis et Fuzier, par Robert Ellrodt, lequel avait publié son ouvrage en 1960. Dans le même temps, donc, où les deux traducteurs « ciselaient » leur Donne, Ellrodt, lui,

57. Élégie XVI : *On his Mistris, in Poèmes de John Donne, op. cit.*, p. 62. Traduction littérale : « Hommes de France, changeants caméléons ».

avec une pénétration d'esprit impressionnante, l'analysait et le pensait à fond. Il est étonnant de lire chez lui ces lignes où il récusait toute approche de la poésie de Donne fondée uniquement (ou préférentiellement) sur la « formalité de l'essence » – ce qui vaut pour le critique valant aussi pour le traducteur :

> On a montré que les modulations du vers épousent les inflexions mêmes du sentiment et les détours de la pensée [...]. Mais l'heureux accord du rythme et du sens est-il un trait qui permette de distinguer l'originalité de Donne ? Est-il un grand poète qui ne le présente ? [...] En vérité, l'étude de la versification ne saurait fournir le critère d'une originalité poétique [...]. L'analyse prosodique seule est impuissante à révéler l'effet total qui se laisse saisir sur le seul plan commun à l'oreille et à l'esprit : le *ton*[58].

Même si on n'accepte pas ces déclarations et que, par exemple, on les trouve « subjectives » et impuissantes face à la précision de l'analyse prosodique/rhétorique, etc., il reste, et c'est plus redoutable, que l'engagement unilatéral dans ce genre d'analyse fait perdre – tant à l'analyste qu'au traducteur – toute une dimension de la poésie de Donne (et de la poésie anglaise, et de la poésie en général) qui n'en est pas moins réelle et « objective » que l'autre. Cette dimension, en ce qui concerne Donne, Ellrodt et Carey l'ont incomparablement éclairée. Nous n'aurons donc qu'à renvoyer à leurs textes passionnants.

En ce qui concerne le domaine poétique anglais, on peut dire ceci : tous les traducteurs et les critiques de poésie anglaise savent que celle-ci, tout au long de l'histoire, et en partie de par un certain rapport avec sa langue, a développé certaines caractéristiques, certains traits *individuants* que l'on ne retrouve pas dans la poésie française, italienne ou espagnole, même s'il y a des influences mutuelles ou d'apparentes ressemblances. Octavio Paz, dans son introduction à sa traduction de *Going to bed*, oppose ainsi les traits langagiers de la poésie du Siècle d'or espagnol à ceux des « métaphysiques » anglais :

> Tous les grands poètes de ce temps tendent à créer une langue savante, accomplie chez certains, raffinée chez la plupart. Ils écrivent

58. R. Ellrodt, *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*, *op. cit.*, pp. 196-197. Il y a évidemment avantage à lire les deux passages sans leur coupure, et dans leur contexte, celui du chapitre VII, « De l'ambiguïté à la dissonance ».



> en même temps des poèmes en langue colloquiale, mais les deux courants, le populaire et le savant, coulent parallèlement dans leurs œuvres sans jamais se confondre. Par contre, chez les « métaphysiques » anglais, le heurt est fréquent entre langue littéraire et langue colloquiale, l'abstrait et le concret, l'ancien et le nouveau[59].

Ce « colloquialisme » intégré (entrelacé) à d'autres éléments qui ne le sont pas, la rhétorique, l'abstraction, etc., on le trouve chez Donne, et chez maints poètes anglais (et aujourd'hui américains, etc.). Il s'allie, d'une manière pour nous, Français, déroutante, à une *compacité* d'écriture sans équivalent dans notre histoire poétique. De Quincey caractérise ainsi Donne :

> des diamants massifs forment la substance même de son poème, des pensées et des conceptions qui ont la sublimité d'Ézéchiel et d'Eschyle, tandis que, poussière de diamant, des brillants de rhétorique saupoudrent tous ses vers et proses de circonstances[60].

Ces propos – qui peuvent valoir en fait pour toute poésie de Donne, ou presque (du moins avant les *Sonnets sacrés*, et encore) – trouvent peut-être un écho inattendu dans un vrai « Propos » d'Alain qui devrait donner à penser à tout traducteur du domaine poétique anglais, et à tout traducteur de ce domaine se réclamant de Mallarmé et le confondant (peut-être) avec Valéry (tous deux traducteurs de poésie anglaise, mais bien différents, avec un rapport différent et à la langue, et à la poésie anglaise) :

> Si quelqu'un s'exerce à traduire en français un poème de Shelley, il s'espacera d'abord, selon la coutume de nos poètes, qui sont presque tous un peu trop orateurs. Prenant donc mesure d'après les règles de la déclamation publique, il posera ses qui et ses que, enfin ces barrières de syntaxe qui font appui, et qui empêchent, si je puis dire, les mots substantiels de mordre les uns sur les autres. Je ne méprise point cet art d'articuler, et bien plutôt je l'aime ; il en sort une amitié de raison. Mais enfin ce n'est plus l'art anglais de dire, si serré et ramassé, brillante, précieuse et forte énigme.
> J'ai cette idée qu'on peut toujours traduire un poète, anglais, latin ou grec, exactement mot pour mot, sans rien ajouter, et en conservant

59. O. Paz, *Traducción : literatura y literalidad*, *op. cit.*, p. 28. Ellrodt dit pareillement (Paz l'a peut-être lu...) : « [...] le monde poétique de Donne [...] laisse l'impression d'un monde obscur, sillonné d'éclairs », *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*, *op. cit.*, p. 98.
60. Cité par Poisson, *in Poèmes de John Donne*, *op. cit.*, p. 17.

même l'ordre, tant qu'enfin on trouvera le mètre et même la rime. J'ai rarement poussé l'essai jusque-là ; il y faut du temps, je dis des mois et une rare patience. On arrive d'abord à une sorte de mosaïque barbare ; les morceaux sont mal joints ; le ciment les assemble, mais ne les accorde point. Il reste la force, l'éclat, une violence même, et plus sans doute qu'il faudrait. C'est plus anglais que l'anglais, plus grec que le grec, plus latin que le latin.
[...] On sait que Mallarmé était maître d'anglais de son métier. Son travail était de traduire des poètes qu'on ne peut traduire. Je devine assez comment il apprit à traduire en serrant les dents ; d'où il arriva que le français lui apparut avec un visage nouveau, toute syntaxe rabattue, et les mots directement joints. Le burin commande le dessin. Voici une nouvelle logique, et j'en tiens le fil. Voici des substances juxtaposées, comme des pierres précieuses jointes seulement par la force du métal. Purs rapports d'existence, comme la nature les montre, sans aucun pourquoi ni comment. Jeux de substantifs, et de verbes. Mettez l'esprit à ce travail ; il pensera tout à neuf. Il verra tout à neuf[61].

Ainsi la traduction de la poésie anglaise, ou d'une très importante lignée de poètes anglais (point n'est besoin de postuler une totale homogénéité de cette poésie, on s'en doute), pose-t-elle en France, et depuis longtemps, des problèmes spécifiques. Alain souligne l'obstacle de l'« éloquence » de nos poésies ; Bonnefoy, celui de l'« essentialisme » ; Déprats, celui de leur manque d'« oralité ». Aucun de ces obstacles n'étant jugé d'ailleurs prétexte à décret d'intraduisibilité chez eux[62]. Mais obstacle il y a, et obstacle dû à des spécificités profondes. Nulle trace, chez Denis et Fuzier (malgré la remarque de Poisson), d'une réflexion sur ces questions. La conséquence immédiate de cette absence de réflexion est que Donne n'est pas traduit dans son *anglicité* ; par exemple, le colloquialisme (qui n'est nullement son apanage) disparaît totalement de la traduction, puisque le projet ne s'en soucie pas. Disparaît aussi, ce qui est infiniment plus grave, l'entrelacement entre colloquialisme, rhétorique, logique, poéticité propre à Donne, au profit d'une uniformité formelle qui serait celle d'un « précieux » français

61. Alain, *Propos de littérature*, Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », Paris, 1964, pp. 56-57.
62. C'est Leyris qui exprime, à propos de Hopkins, le plus bel acte de foi : il s'agit de trouver le moment « où le français, après s'être donné longtemps comme une muraille lisse contre laquelle battait en vain le bélier du poème, nous a laissé entrevoir soudain un passage dérobé », *in* Gerard Manley Hopkins, *Poèmes accompagnés de proses et de dessins*, choix, traduction et introduction de Pierre Leyris, *op. cit.*, p. 16.



pour lequel ne compterait que le « formel », justement, qu'il soit versificatoire, rhétorique ou intellectuel : le *conceit* réduit à un jeu de langage spirituel. On est loin d'Ellrodt, qui, s'efforçant – et c'est difficile, très difficile – de cerner le *propre* de Donne, dit

qu'il est soucieux d'explorer une expérience, de définir une réalité vivante au moyen de concepts. La pensée est chez lui le langage de l'émotion [...]. Toute expérience est à la fois vécue et pensée[63].

L'infidélité est en fait double : l'entrelacement des éléments langagiers visant simultanément à maintenir « vécue » l'expérience et à la « penser », propre à Donne, est remplacé par une articulation française *abstraite* (qui n'est d'aucun poète ni d'aucun horizon poétique précis) et purement rhétorico-intellectuelle. Du coup, à lire les traductions, aucun lecteur ignorant tout de Donne ne pourrait même *deviner* qu'il s'agit d'un poète *anglais* : ce pourrait être un Espagnol du Siècle d'or, un baroque allemand ou un maniériste italien. En fait, cela ressemble surtout à un portrait-robot du poète français de l'époque : autre conséquence du projet.

Passons maintenant plus décisivement de la méconnaissance de l'*anglicité* de Donne à celle de sa *poéticité* la plus propre. La vision rhétorico-formelle et précieuse qu'ont Denis et Fuzier de Donne (et de toute la poésie de l'époque, peut-on supposer) les empêche de prendre en vue le colloquialisme du poète, malgré l'avertissement de Poisson. Mais Donne n'est pas que colloquial, c'est évident. C'est un poète chez qui le spéculatif, le rhétorique, le sensitif et le colloquial s'unissent de façon unique – unique dans toute la poésie anglaise, unique dans la poésie occidentale. Cette *extrême* unicité est évidemment difficile à capter, même si elle se perçoit facilement. Ellrodt a cherché à le faire, et nous l'avons brièvement cité. Carey, qui cherche à détecter, plus que le *travail réflexif* chez Donne – travail qui aboutit à l'entrelacement formel dont nous parlons et qui, pour Ellrodt, repose sur une certaine « identité d'aspiration » qui donne une unité et à la poésie, et à la vie de Donne[64] –, le *travail de l'imaginaire* chez le poète, parle de la

63. *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*, *op. cit.*, p. 97 et p. 120.
64. Voir plus loin, note 90, la citation développée.

tendance à connecter et compacter [...] qui innerve sa pensée et sa poésie[65].

Et encore :

la visée de Donne était unificatrice parce que brisée ; il visait à une synthèse, lui qui par nature montrait un esprit analytique[66].

Cette dernière remarque nous permet de dire que, chez Donne, le travail de l'imaginaire, le travail de la réflexion, le jeu de l'esprit et le sentiment lyrique s'entremêlent – non sans, on s'en doute, de forts heurts. Mais, fondamentalement, je crois avec Ellrodt que Donne est un poète qui « pense ». Cette pensée, naturellement, emprunte les formes de pensée existantes – et des plus diverses, de la scolastique thomiste ou scotiste à la nouvelle pensée moderne, de l'alchimie aux divers discours des naissantes sciences et technologies. Son originalité est double : Donne se meut *naturellement* (si l'on peut dire) dans la pensée « métaphysique » et ancre non moins naturellement cette pensée dans l'« expérience singulière » (la sienne)[67]. Si la « métaphysique », *stricto sensu*, est cette pensée qui pense le monde, l'âme et le corps, l'ici-bas et l'au-delà, le temps et l'éternité, l'amour, Dieu, la mort en une figure à chaque fois unique selon les penseurs depuis Platon et Aristote, Donne – sans du tout être un « philosophe » – pense naturellement tout cela dans le langage et les multiples terminologies qu'ont inventées historiquement la métaphysique et la théologie, mais toujours en référence, comme le dit Ellrodt, à l'*expérience* (en cela, anglais encore) : l'expérience de l'amour des femmes, d'abord, et des multiples *situations* en lesquelles sévit cette expérience (les poèmes d'amour de Donne, on le verra, sont des poèmes-de-situation), l'expérience religieuse, à laquelle correspondent les sonnets – et la masse monumentale des sermons, aussi « métaphysiques » que les poèmes d'amour (quand ils le sont). C'est cette familiarité avec la métaphysique et cette faculté de la relier constamment à son expérience, et par-delà à l'*expérience tout court de chacun*, qui fait le propre de Donne, qui en fait et un grand poète pensant, et un grand sermonnaire

65. Carey, « Au sujet de John Donne », trad. C. Minière, *in Po&sie*, n° 45, Belin, Paris, 1988, p. 115.

66. *Ibid.*, p. 108.

67. Ellrodt, *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*, *op. cit.*, p. 211.



métaphysique. Et certes, malgré son unicité, Donne appartient – pour nous – à une très grande lignée anglaise (toutes différences sauvegardées) : Milton, Blake, Coleridge, Hopkins, pour ne citer que les plus grands.

Mais qui dit « pensée » dit « concept ». Ellrodt, pour cerner la spécificité du terme et du concept chez Donne, parle de « concept concret[68] », « le plus souvent un concept lourd, dense, substantiel en quelque manière[69] ». Mais l'ensemble des « concepts concrets », chez le poète, forme réseau, fait réseau aussi l'ensemble des termes et concepts instrumentaux, techniques, scientifiques. Tous les poèmes sont ainsi « innervés » (Carey) conceptuellement et métaphoriquement (c'est tout un), et cette innervation est aussi ce qui assure l'*unité* profonde de toute la poésie de Donne, sur laquelle nous reviendrons à propos de *Going to bed*. Et là, c'est Jean-Marie Benoist qui a prononcé les paroles essentielles :

la poésie de Donne est [...] une extraordinaire topologie dont la richesse consiste en un renvoi sans fin d'un poème à l'autre en un réseau de *traduction* mutuelle[70].

Le projet de Fuzier et Denis « oublie » totalement cette dimension expérientielle/réflexive de Donne et cette innervation métaphorico-conceptuelle de toute sa poésie[71]. Il traite par conséquent les poèmes comme des totalités rhétorico-prosodiques où les mots (termes ou autres) sont au fond aléatoires – la seule nécessité étant la « versification » au sens large. Ainsi, pour les besoins de la cause, de *cette* cause, quand Donne dit *The women...*, si la « transposition poétique » l'exige, Fuzier et Denis mettront *La femme*. Chaque poème est traité par les traducteurs à la fois comme un poème ponctuel (cette totalité-ci) et comme un poème comme les autres (qui devra être soumis au même

68. *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*, *op. cit.*, p. 256.

69. *Ibid.*, p. 244.

70. *John Donne*, L'Âge d'Homme, *op. cit.*, p. 12. Souligné par nous. Carey, pareillement : « Comme si les poèmes étaient des variations sur un thème [...], un problème jamais résolu qui implique la prise simultanée de contraires, « Au sujet de John Donne » *op. cit.*, p. 111.

71. Oubli d'autant plus étonnant qu'il n'est pas total. Tant dans l'analyse que dans la traduction du sonnet XIV, il y a une conscience de la précision du vocabulaire donnien. Voir Fuzier, « John Donne et la formalité de l'essence », in *John Donne*, l'Âge d'Homme, *op. cit.*, p. 44. Mais cette attention terminologique n'est nullement systématique, et manque totalement pour les poèmes « profanes ».

traitement archaïsant, rhétorique, etc.). Or, en tant, comme nous l'avons dit, que « situationnel », chaque poème de Donne est *singulier* et, en même temps, comme le souligne Benoist, relié aux autres « en un réseau de traduction mutuelle[72] ». Parler d'un « réseau de traduction », c'est pour nous déjà énoncer un principe, ou l'un des principes fondamentaux et de la traduction, et de la *translation* littéraire de Donne. Ce principe est justement fondé sur la dialectique de son œuvre entre l'unicité de chaque poème et le fait qu'il soit en réseau (terminologique, thématique, métaphorique, réflexif, rhétorique, etc.) avec tous les autres, souvent par l'intermédiaire de sous-réseaux. Traduire Donne, c'est d'abord faire passer la totalité des formes concrètes de la topologie qui enlace chaque unité poétique l'une à l'autre. Traduire Donne, c'est « simplement » *s'accorder à la structure traductive de ses poèmes.*

J'en ai – pour l'instant – terminé avec l'examen critique du projet. Les critiques adressées à Fuzier et à Denis sont vives, mais les enjeux que soulève – tant pour la traduction de Donne que pour la traduction poétique en général – leur projet exige que des questions de fond soient traitées (fût-ce partiellement) et des objections tout aussi fondamentales soulevées. C'est *respecter* le travail de ces traducteurs que de leur opposer toute une réflexion. Ce serait les mépriser que de rejeter sans autre explication leur œuvre, ou de souligner ponctuellement telle « faiblesse » accablante. Avant d'en venir à *Going to bed* et à titre de transition, nous évoquerons l'*Heroicall Epistle* : *Sapho to Philaenis*[73], qui forme d'ailleurs sous-réseau avec *Going to bed.* L'analyse de ce poème et de sa traduction montrera de façon plus concrète à quelles conséquences aboutit le projet de Fuzier et Denis.

72. Ce réseau est particulièrement visible au niveau de ce que Carey appelle les « thèmes de prédilection de la poétique donnienne », qui sont tous des « convergence[s] d'opposition [...] [d]es sujets [...] complexes, techniques et entourés de gloses théoriques » (« Au sujet de John Donne », *op. cit.*, p. 103) : les anges, les momies, les mandragores, les monnaies, les ombres, les atlas géographiques, l'or battu, tous ont la même structure formelle – et tous renvoient les uns aux autres en un réseau sans fin, tous sont permutables, « traduisibles ». Les femmes pour Donne sont « comme des cartes » : même fonction de concentration, de compactage, de rencontre des opposés. Tous ces « thèmes de prédilection » sont – conformément à leur nature, à leur concrétude et à leur structure formelle – exprimés dans un vocabulaire *des plus précis* et qui, lui, n'a rien d'aléatoire.

73. *Heroicall Epistle : Sapho to Philaenis, in Poèmes de John Donne, op. cit.*, p. 82.





L'« Épître héroïque » *Sappho à Philénis,* l'un des plus beaux poèmes d'amour de Donne, est aussi l'un des premiers poèmes d'amour lesbien *anglais.* Dans les éditions modernes, il a failli subir le sort de *Going to bed* dans la première édition du poète : disparaître[74]. Cette « incursion » du poète de l'amour de la Femme n'a rien d'une curiosité érotique ou libertine. Elle obéit au besoin d'explorer, et de penser, la *logique interne* de l'amour de la femme pour la femme, du même pour le même. Carey imagine ici Donne « désireux de peindre des amants plongés dans une unité si complète que deux identités se fondent en une seule[75] ». La base de cet intérêt – d'ailleurs unique dans la poésie de Donne – est une « situation qui se révèle être le lieu de réciprocités et d'interactions[76] » de manière, peut-on dire, radicale. *Sappho à Philénis* est en effet une situation : Sappho, seule, parle à Philénis, l'absente, devant son miroir, en touchant son corps. Cet appel à Philénis est aussi bien une louange de l'amour lesbien opposé à l'amour des hommes. L'amour de femme à femme est non seulement un amour en miroir, mais cet amour en miroir a encore pour fondement, selon l'esprit subtil de Donne, le fait que le corps féminin est lui-même miroir de lui-même. Ainsi Sappho dit à son amie absente :

*Thou art not soft, and cleare, and strait, and faire,*
*As* Down, *as* Stars, Cedars, *and* Lillies *are,*
*But thy right hand, and cheek, and eye, only*
*Are like thy other hand, and cheek, and eye.*
(v. 21-24)[77]

74. Voir ce qu'en dit Carey, « Au sujet de John Donne », *op. cit.*, p. 112.

75. « Au sujet de John Donne », p. 112.

76. *Ibid.*, p. 111. Carey souligne l'attrait de Donne pour les verbes construits sur le préfixe *inter-* : « s'intertoucher », « s'intercharger », « s'interaccuser », « s'intermurer », « s'interanimer », « s'intermaudire », « s'interdonner ». La liste témoigne d'elle-même de l'importance des mots chez Donne – et de la problématique profonde qui porte le poète à en créer.

77. Traduction Minière *in Po&sie*, nº 45, *op. cit.*, p. 111 :
Tu n'es pas douce et claire et nette et dessinée
Comme le sont Dunes, Étoiles, Cèdres et Lys
Mais ta main droite, la joue, l'œil, seuls
Sont comme ton autre main, joue, œil [...].

Philénis n'est pas « comme » les étoiles, les cèdres, n'est pas comparable à autre chose qu'elle-même : *elle est comme elle.* Cet être comme elle, Donne dit que c'est un

*naturall* Paradise
(v. 35)[78]

qui n'a nul besoin de

*perfection* [...].
(v. 37)[79]

À partir de là, Sappho en déduit que l'amour de l'homme, face à cette perfection, est « en trop », en ce qu'il apporte et l'altérité de son sexe, et la trace de son passage, comme

*theeves trac'd, which rob when it snows.*
(v. 40)[80]

L'amour entre femmes, lui, n'introduit ni altérité ni « plus » dans le corps de neige de l'aimée. Et les vers qui suivent développent en une logique rigoureuse la vérité de l'amour sapphique, l'expérience de l'entrelacement du même avec le même, de la confusion du *self* de Sappho avec le *self* de Philénis :

*My two lips, eyes, thighs, differ from thy two,*
*But so, as thine from one another doe ;*
*And, oh, no more ; the likenesse being such,*
*Why should they not alike in all parts touch ?*
*Hand to strange hand, lippe to lippe none denies ;*
*Why should they brest to brest, or thighs to thighs ?*
(v. 45-50)[81]

Dira-t-on que cette dialectique est aussi de la pure rhétorique, comme, prétend-on, chez Shakespeare ? On peut le dire,

78. *Poèmes de John Donne, op. cit.*, p. 84.
79. *Ibid.*, p. 84.
80. Traduction Fuzier et Denis, *ibid.*, p. 85 :
Comme on suit dans la neige un voleur à sa trace.
81. *Poèmes de John Donne, op. cit.*, p. 84. Traduction Fuzier et Denis, p. 85 :
Et nous nous distinguons par les membres, les yeux,
Tout ainsi que les tiens se distinguent entre eux,
Mais non plus. Ayant donc pareille ressemblance,
Pourquoi de nos deux corps retarder l'accointance ?
On se donne, étrangers, les lèvres ou la main :
Pourquoi nous refuser nos cuisses, ou nos seins ?



à condition d'ajouter que cette dialectique rhétorique est aussi une dialectique poétique et une dialectique philosophique venue tout droit des grands dialogues de la tradition, du *Banquet* à Marcile Ficin. Non que Donne joue rhétoriquement avec les paradoxes de la pensée post- ou néo-platonicienne : situationnellement, il déploie la dialectique du *self* s'enlaçant imaginairement à un autre *self* qui est et n'est pas lui-même :

*Likenesse begets such strange* selfe-*flatterie,*
*That touching* my selfe, *all seems done to thee.*
My selfe *I embrace, and mine owne hands I kisse,*
*And amorously thanke* my selfe *for this.*
(v. 51-54)

Nous aurons à revenir, à propos de *Going to bed*, sur ces *self.* Que devient toute cette *logicité poétique* dans la version de Fuzier et Denis ? Prenons les vers 23-24, qui semblent en anglais des plus simples et colloquiaux :

*But thy right hand, and cheek, and eye, only*
*Are like thy other hand, and cheek, and eye.*

Les traducteurs proposent :

Mais ta joue et ta main, ta lèvre et ton oreille,
N'ont d'égales qu'en toi, où elles s'appareillent.

On ne peut qu'être *confondu*, tant par les libertés de détail (plus de main droite ni d'œil, mais en revanche une lèvre et une oreille) que par l'opacification de la logique poétique de Donne – pour le seul besoin, semble-t-il, de la rime *oreille/s'appareillent.* Le même mépris pour la factualité des mots individuels et la colloquialité de certains vers se retrouve plus loin, toujours au profit de la versification et d'une intensification indue de la tonalité érotique et passionnelle du poème, comme s'il s'agissait de montrer un Donne encore plus hardi et fougueux, même dans ce poème. Pareil mouvement d'accentuation du formel au service du passionnel laisse derrière lui et le ton plus mesuré de l'original, et la précision factuelle de ses vers. Lorsque Sappho dit

*Thy body is a naturall* Paradise,
*In whose* selfe, *unmanur'd, all pleasures lies,*
(v. 35-36)[82]

82. Rothschild, lui, s'efforce à la fois d'être plus littéral et plus précieux :

cela devient, « travaillé »,

Ton corps est paradis où croissent sans culture
Toutes les voluptés à l'état de nature.

La « rime » est sauvé, mais la colloquialité de Donne a été remplacée par deux vers classiques « nobles » : le grossier *unmanur'd* disparaît, le profond *selfe* aussi, le très simple *pleasure*, du reste courant chez Donne, devient « voluptés », *naturall* devient « sans culture » : quel éloignement !

L'idée, essentielle chez Donne, que le corps existe sur le mode du *self*, du « soi-même » (idée qui va si loin pour lui que, dans toute l'œuvre, elle règle souterrainement sa conception des rapports de l'âme et du corps, chacun existant sur le mode du *self*, du *soi réfléchi*, et donc ne pouvant pas être totalement étranger l'un à l'autre[83]), est biffée par les traducteurs.

Les vers 51-52

*Likenesse begets such strange* selfe *flatterie,*
*That touching my* selfe, *all seems done to thee*

donnent chez Fuzier et Denis

Paradis naturel ton corps est une terre
Du plaisir sans fumure [...].

Il essaie en tout cas de ne pas trop reculer devant *unmanur'd*, qui signifie en effet sans fumure, fumier.

83. Certes, Donne n'est pas encore le poète-du-self que sera Hopkins dans *As Kingfishers catch fire* :

*Each mortal thing does one thing and the same :*
*Deals out that being indoors each one dwells ;*
*Selves-goes it self ;* myself *it speaks and spells,*
*Crying* What I do is me : for that I came.

Traduction Leyris, *in Poèmes accompagnés de proses et de dessins, op. cit.*, p. 127 :

Toute chose ici-bas fait une et même chose :
Divulgue cet intime habitant de chacun ;
S'avère, per-*se*-vère, incante et dit *moi-même*,
Criant *Ce que je fais est moi : pour ce je vins.*

Pour la traduction de *self* et *selves*, voir les remarques de Leyris, *ibid.*, p. 10. L'unicité du *self* anglais ne le rend pas intraduisible. On verra, à propos de *Going to bed*, que Paz a su le traduire – en espagnol.

Avec Hopkins, comme plus tard avec Wallace Stevens (« *Every thing accomplishes itself : fullfills itself* », *in Opus posthumous*, Revised, Enlarged and Corrected Edition. Edited by Milton J. Bates, Londres, Faber and Faber, 1990, p. 197), *self* est devenu une des catégories poético-réflexives fondamentales de la poésie anglo-saxonne. Mais – non développé – il a déjà ce rang dans la poésie de Donne, surtout dans *Going to bed*, où il désigne une forme individualisant un être ou une âme, très aristotéliciennement, comme toujours. Pris à l'usage de la langue, *self* a déjà chez Donne une signifiance poétique et pensante.



La ressemblance engendre une erreur si traîtresse
Que, caressant mon corps, c'est toi que je caresse.

Non seulement le jeu des *self* disparaît, mais la dialectique du se-toucher-soi-même qui est aussi bien un toucher-le-soi-de-l'autre, dialectique exposée sous cette forme *abstraite* par Donne, est remplacée par une gestuelle érotique accentuée :

*caressant* mon *corps*, c'est toi que je caresse.

Mais il n'y a pas de caresse ici (ni de corps). Un détail ? Absolument pas. Nous vérifions concrètement ce qui a été dit plus haut sur l'unicité des poèmes de Donne et, en même temps, leur être-en-réseau. Car « toucher » est un signifiant essentiel de sa poésie. Dans *Of the Progresse of the Soule*, Donne avait inventé le verbe s'*intertoucher*. Le toucher, le contact, n'est pas la caresse. On « touche » ici, répétons-le, à une tendance générale de la traduction de Fuzier et Denis, qui est l'*accentuation, pour les poèmes d'amour de Donne (donc la majorité des poèmes), d'un élément érotico-passionnel* supposé sous-jacent derrière la rhétorique et la « philosophaillerie » du poète. C'est une hypothèse, mais les « libertés » de prime abord déconcertantes de la traduction peuvent s'expliquer de la sorte. Et c'est encore une conséquence du projet, puisque cette lyrique passionnelle et érotisante, bien corsetée dans sa versification, correspond plus à la poésie française de l'époque avec laquelle on veut fabriquer le Donne français.

Lorsque Sappho dit (v. 53-54)

*My* selfe *I embrace, and mine owne hands I kisse,*
*And amorously thanke my* selfe *for this*[84] [...]

cela devient

Je me baise les mains et m'étreins *follement*
Pour m'en remercier *très* amoureusement [...].

Deux accentuations : *follement*, ajout (pour la rime aussi), *très* (pour le nombre de pieds ?). Malheureusement, il serait

84. Traduction de Minière, *in Po&sie*, n° 45, *op. cit.*, p. 112 :
Je m'étreins et baise mes propres mains,
Et me fête moi-même amoureusement.

facile de montrer que le délire, la folle passion, l'excitation des sens, l'ivresse des caresses, cela n'appartient pas à la poésie de Donne.

## GOING TO BED

Venons-en enfin à *Going to bed* et à sa traduction (ses traductions). L'analyse (partielle) de la traduction de Fuzier et Denis montrera à l'évidence à quelles graves conséquences aboutit leur projet ; elle montrera aussi, indirectement, quelles doivent être les bases d'une autre traduction, et de la traduction de la poésie lyrique réflexive. Cette analyse présuppose une analyse de l'original lui-même : une analyse simultanée de son statut, de sa structure, de sa teneur. J'ai dit plus haut que *Going to bed* me paraissait un poème unique chez Donne, et dans la poésie occidentale. Pourquoi ? Cela reste à montrer. Pour autant, cette unicité ne l'isole pas, ni à l'intérieur de l'œuvre donnienne ni à l'intérieur de la tradition lyrique occidentale. Éclairer son unicité est aussi bien éclairer ses liens avec d'autres poèmes, d'autres poésies, son être-en-constellation.

Paz nous dit que le poème a « peut-être » été écrit après le mariage avec Anne More. Et donc pour elle. J'incline à le penser, contre Fuzier, contre Rothschild qui traduisent le simple *Going to bed* par *Le coucher de sa maîtresse*, et transforment le poème en poème érotique au sens... de la poésie érotique française. Mais il ne sera pas impossible de prouver que ce poème, certes hardi, et même le plus hardi que je connaisse, est profondément un poème d'amour conjugal, de *spousal love*, comme dirait Hopkins[85].

L'unicité du poème réside au premier degré dans la situation amoureuse « évoquée ». Tout poème de Donne est situationnel, et donc souvent au présent. Ici, c'est le présent

85. *Épithalame, in Grandeur de Dieu*, poèmes de Hopkins, Granit, Paris, 1980, p. 90, trad. J. Mambrino.



qu'indique le participe présent du titre, *Going to bed*[86]. Le moment où l'homme et sa femme « vont au lit ». Je ne connais pas de poème qui traite si prolixement – en fait de A à Z – de ce moment de l'amour, de ce moment de la découverte mutuelle, de l'entrée-en-nudité, qui précède les caresses et les étreintes, et tout le « charnel » de l'amour. C'est pourquoi on ne peut pas dire que ce poème soit « érotique », à moins de faire dire à ce mot n'importe quoi. Il le *paraît*, certes, parce qu'il nous semble sans cesse *anticiper* ce qui « vient après ». À cette illusion succombe comiquement Rothschild lorsqu'il interprète les vers 25-26 :

*Licence my roaving hands, and let them go,*
*Before, behind, between, above, below* [...]

(évidemment suggestifs) comme l'« approche du corps de la femme nue[87] ». Mais Donne vient de dire que sa femme est en chemise blanche comme les anges, et c'est seulement à la fin du poème, au vers 45, qu'il lui demande de se déshabiller entièrement.

Raison de plus pour préserver des traducteurs trop « pressés » l'unicité thématique du poème. La séquence et la structure de celui-ci sont simples.

*Vers 1-4* : ouverture de la « scène » et demande de l'homme.

*Vers 5-18* : ponctuée par cinq énergiques *off*, la femme est conviée à ôter, un par un, précisément, ses atours et vêtements, sauf une *white robe*, et à gagner le lit. Si ce qui est ôté est très précisément nommé, ce n'est pas sans être accompagné d'un superbe ruissellement d'images et de louanges. On peut considérer cette partie du poème comme sa partie rhétorique – une rhétorique poétique élevée, mais une rhétorique tout de même :

*Off with that happy busk, which I envie,*
*That still can be, and still can stand so nigh* [...]
(v. 11-12)

86. Ellrodt a dit tout ce qu'il fallait dire sur l'importance du présent chez Donne. Lequel dit dans un sermon : « Maintenant, il n'est pas de mot plus vaste et qui embrasse plus de choses » (*in* Ellrodt, *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais, op. cit.*, p. 89).
87. *In John Donne*, L'Âge d'Homme, *op. cit.*, p. 78.

C'est, surtout pour le second vers, de l'habileté rhétorique (réussie).

*Vers 19-24.* Pause presque digressive et ratiocinante, mais qui sert à introduire des images *religieuses significatives* dans le poème, des images liées directement à la sensualité, comme en témoigne le vers 24, le plus « osé » du poème, puisqu'il suggère l'érection :

*Those set our hairs, but these our flesh upright.*

Je dis aussi « pause », parce que, ainsi que le déclare Ellrodt, tout semble comme si, ici, le poème « se refuse à soutenir [...] l'envolée lyrique ». Ellrodt ajoute : « N'est-ce pas fidélité à l'expérience vécue[88] ? » C'est absolument vrai : après la succession abrupte des *off*, il faut s'arrêter.

*Vers 25-34.* Il y a ici, en une progression admirable, le centre de gravité du poème, ce qui fait son unicité la plus unique et, en même temps, le replace dans toute une constellation de la lyrique occidentale.

Ce centre lui-même est un mouvement rapide qui va de la découverte (pas de la caresse) du corps féminin (sous la chemise)

*Licence my roaving hands*

à celle du corps comme pays, continent, royaume et autres splendides métaphores. Passage rapide, donc, du sensitif, du contactuel à la perception métaphorique propre à Donne (dans une autre élégie, il dit que les femmes sont « tous les États – Amériques, Terres Nouvelles, Indes gorgées d'épices et de métaux, cartes planétaires avec méridiens et criques, fiers nombrils de l'Atlantique[89] »), puis de cette perception à la réflexion philosophique « abstraite » (vers 31 : « *To enter in these bonds, is to be free ; Then* [...] »), puis de cette réflexion abstraite, en un ultime mouvement à la fois lyrique et métaphysique, c'est toute l'*essence* de l'expérience de *Going to bed* qui est dite :

88. Ellrodt, *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*, *op. cit.*, p. 198.
89. *In* Carey, « Au sujet de John Donne », *op. cit.*, pp. 106-107.



*Full nakedness ! All joyes are due to thee,*
*As souls unbodied, bodies uncloth'd must be,*
*To taste whole joyes.* [...]
(v. 33-35)

Vers uniques, je pense, où, vraiment, l'affirmation d'Ellrodt selon laquelle, chez Donne, « toute expérience est à la fois vécue et pensée » trouve sa meilleure illustration. Ajoutons : est pensée *poétiquement*. Nous pouvons appeler ces vers des *énonciations poétiques à visée de vérité.*

*Vers 35-43.* Autre ralentissement, presque digressif, sur le thème du double aspect, profane et sacré, des femmes, où, à travers la rhétorique, s'affirme aussi le mode de pensée *toujours religieux de Donne*[90]. C'est aussi la pause avant la « fin ».

*Vers 44-48.* L'homme demande à la femme de se mettre nue, comme devant la sage-femme (*Midwife*), et de

[...] *shew*
*Thy* self [...]
(v. 44-45)

– auparavant aussi, au vers 9, il lui avait demandé

*Unlace your* self [...]
(v. 9)

C'est l'entrée dans l'espace de l'étreinte où

*Here is no pennance, much less innocence.*
(v. 46)

90. Donne – on ne peut le dire ici qu'en passant – est *toujours*, toute sa vie, et *religieux*, et *chrétien*. Le « religieux » en lui est plus profond que le « chrétien », c'est l'« identité d'aspiration » dont parle Ellrodt : « Ainsi, du profane au sacré, s'affirment dans la vie et dans l'œuvre de Donne une essentielle identité d'aspiration, une essentielle continuité d'aspiration [...]. Même quête de réalité, de substance : l'homme qui prétendait tirer de la nudité d'un corps des "joies pleines" est le même homme qui cherchait dans la passion et la tendresse un "amour substantiel", le même homme qui devait aspirer à la "joie essentielle" promise en l'autre monde », *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*, *op. cit.*, p. 152.

Mais Donne est aussi un « vrai » chrétien, ce qui se voit dans son rapport au *corps*. Là encore, perspicacité foudroyante d'Ellrodt : « Que le corps doive être *à la fois* méprisé et honoré, cette apparente contradiction reflète une complexité de sentiment qui ne se rencontre guère en dehors de la vision chrétienne [...]. Donne accepte franchement les paradoxes de la doctrine chrétienne [...] qui nous révèle à la fois la déchéance du corps et son rôle irremplaçable jusqu'en la vie de l'esprit » (*ibid.*, p. 230).

Auparavant aussi, c'est l'homme le premier qui se dénude, *to touch thee*, et pour faire manteau (*covering*) de son corps nu au corps nu de sa femme. Nudité sur nudité, *self* sur *self*.

Sur ces vers à la fois simples et mystérieux (pourquoi l'homme nu d'abord, pourquoi l'homme doit-il « enseigner » l'être-nu à la femme) s'achève le poème, presque calmement.

C'est la suite qui serait, si l'on y tient, « érotique ». Mais la poésie de Donne, que je sache, *s'arrête* toujours à ce seuil.

L'unicité de ce poème peut à présent être mieux comprise, surtout si on place momentanément *Going to bed* dans son réseau. On trouve le *noyau thématique* de ce poème dans deux épithalames, et surtout dans celui de Lincolnes Inne :

*Thy virgins girdle now untie,*
*And in thy nuptiall bed (loves altar) lye*
*A pleasing sacrifice ; now dispossesse*
*Thee of these chaines and robes which were put on*
*T'adorne the day, not thee ; for thou, alone,*
*Like vertue' and truth, art best in nakednesse ;*

Dénoue maintenant ta ceinture virginale
et dans ton lit nuptial (autel de l'amour), gis
agréable victime ; défais-toi maintenant
de ces chaînes et de ces robes qui furent mises
pour orner le jour, et non point toi ; car à toi, seule en cela
avec la vertu et la vérité, c'est la nudité qui va le mieux[91].

Le ton est conforme à celui d'un épithalame, et déjà proche de celui de *Going to bed*. (On a des raisons de penser que les deux poèmes sont à peu près de la même époque.)

*Loves Progress*, lui[92], est l'exploration cartographique – mais ici plutôt libertine – du corps féminin. Le *progress* ici est celui de la main qui *découvre* (quand ils se laissent découvrir) les mers, îles, continents, promontoires, vertigineux du corps étendu de l'amante. Même « situation », donc, mais sans l'aura conjugale, religieuse de *Going to bed*. Variante en mineur, dirait Carey.

*Sapho to Philaenis* : même situation, mais *in absentia* de Philénis. Espace du toucher, toujours, pas de la caresse, espace où deux *self* se mêlent, alors que dans *Going to bed* ils se montrent l'un à l'autre et se « couvrent ». Variante aussi, avec exposition d'un cas limite.

*Of the Progresse of the Soule*. Ce poème inachevé de Donne « touche » à *Going to bed* parce qu'il traite des *joies*. Scolastiquement divisées en « essentielles » et « accidentelles » (les deux catégories se retrouvent aussi bien sur terre qu'au ciel).

*The Extasie* est lié à *Going to bed* en ce qu'il traite – quasi méthodiquement – des rapports de l'âme et du corps dans l'amour, et de la nécessité de l'« incarnation » de l'âme.

Quant au tardif *Hymne to God my God, in my sicknesse*, l'une des uniques floraisons vraiment poétiques de Donne après 1614, c'est Benoist qui en a signalé la parenté avec *Going to bed* :

> Nulle rupture entre l'admirable veine érotique de *Going to bed* et l'ardente attente de la rencontre avec Dieu dans *Hymne to God my God, in my sicknesse*[93].

Non seulement nulle rupture, mais même imagerie (corps/carte explorée, là, par les médecins), même occurrence de la joie, *joy*. Il faut citer ici, au moins, les premières strophes, car ce poème n'est pas une simple « variante » de *Going to bed*, mais un poème de droit égal, quoique pas « unique » (sauf parmi les poèmes religieux de Donne ?) :

*Hymne to God my God, in my sicknesse.*

*Since I am comming to that Holy roome,*
*Where, with thy Quire of Saints for evermore,*
*I shall be made thy Mysique ; As I come*
*I tune the Instrument here at the dore,*
*And what I must doe then, thinke here before.*

*Whilst my Physitians by their love are growne*
*Cosmographers, and I their Mapp, who lie*
*Flat on this bed, that by them may be showne*
*That this is my South-west discoverie*

91. Traduction de Legouis, *Poèmes choisis*, Aubier, Paris, 1955, p. 130. L'épithalame *On the Lady Elizabeth* est plus « leste », mais relié directement à la thématique de l'âme qui se dépouille du corps, propre à *Going to bed* :

*A Bride, before a good night could be said,*
*Should vanish from her cloathes into her bed,*
*As Soules from bodies steale, and are not spy'd.*

Traduction Ellrodt, *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais, op. cit*, p. 215 :

Une épousée, avant qu'on ait le temps de souhaiter bonne nuit,
Devrait avoir déjà, hors de ses vêtements, disparu dans son lit
Comme l'âme hors du corps s'enfuit, inaperçue.

92. *Poèmes de John Donne, op. cit.*, pp. 70-75, trad. Fuzier-Denis.

93. *In John Donne*, L'Âge d'Homme, *op. cit.*, p. 12.

Per fretum febris, *by these streights to die,*

*I joy, that in these straits, I see my West ;*
*For, though their currants yeeld returne to none,*
*What shall my West hurt me ? As West and East*
*In all flatt Maps (and I am one) are one,*
*So death doth touch the Resurrection.*

*Is the Pacifique Sea my home ? Or are*
*The Easterne riches ? Is* Jerusalem *?*
Anyan, *and* Magellan, *and* Gibraltare,
*All streights, and none but streights, are wayes to them,*
*Whether where* Japhet *dwelt, or* Cham, *or* Sem.

*We thinke that* Paradise *and* Calvarie,
Christs *Crosse, and* Adams *tree, stood in one place ;*
*Looke Lord, and finde both* Adams *met in me ;*
*As the first* Adams *sweat surrounds my face,*
*May the last* Adams *blood my soule embrace.*

*So, in his purple wrapp'd receive mee Lord,*
*By these his thornes give me his other Crowne ;*
*And as to others soules I preach'd thy word,*
*Be this my Text, my Sermon to mine owne,*
*Therefore that he may raise the Lord throws down.*

Traduction de Yves Bonnefoy :
*À Dieu, mon Dieu, dans ma maladie*

Puisque j'accède à cette chambre sainte
Où, à jamais, dans le chœur des élus,
Je serai ta musique : en route encore
J'accorde l'instrument, près de la porte,
Et réfléchis à la tâche prochaine.

Mes médecins par amour se sont faits
Géographes, et moi leur mappemonde
Qui s'étale sur cette couche, pour qu'ils montrent
Que là, au bout, c'est mon passage du Sud-Ouest
Que je trouve, *per fretum febris*, en ces détroits où mourir.

Mais moi je me fais joie que ce soit l'Ouest
Qu'en ces resserrements je voie paraître
Car, bien que ces courants soient sans retour
Quel mal me ferait l'Ouest ? Couchant, levant
Sur toute carte plane se rejoignent,
Et j'en suis une, où Mort, c'est déjà renaître.



Est-ce le Pacifique ma demeure ? Ou est-ce
L'inépuisable Orient ? Ou *Jérusalem* ?
*Anyan*, et *Magellan*, et *Gibraltar*
Sont des détroits : rien que d'étroit ne mène
Où soit vécu *Japhet*, soit *Cham*, soit *Sem*.

Nous pensons, ce fut même lieu, *Paradis, Calvaire,*
L'arbre d'*Adam*, la croix de *Jésus-Christ*.
Vois, Seigneur, vois qu'en moi se rencontrèrent
Les deux *Adams* : et à l'heure où ruisselle
La sueur du premier *Adam* sur mon visage,
Puisse le sang de l'Autre baigner mon âme !

Oh, drapé dans sa pourpre, accueille-moi,
Mon Dieu, et donne-moi à travers ses épines
Sa seconde couronne ! À toutes âmes
J'ai prêché ta parole ; pour la mienne
Que mon sermon ce soit, mon texte : mon Dieu
N'abat que pour dresser d'entre ceux qui tombent[94].

On voit ici – et le voient aussi ceux et celles qui lisent de près tous les poèmes évoqués – combien *Going to bed* appartient à tout un réseau, et un réseau de *structure définie* (chaque autre poème n'ayant pas la même « position » : les uns faisant office de « noyau », les autres de « variantes » – elles-mêmes de divers types –, d'autres encore de « développement partiel », le dernier, enfin, de reprise entière dans une autre situation, l'homme qui va mourir devant son Dieu et avec ses médecins, non l'homme devant son épouse avant l'étreinte – joie dans les deux cas), mais combien, aussi, il est unique, central au sein de ce réseau.

Cette unicité, empiriquement, se trouve dans le fait que la *situation* amoureuse même y est suivie d'un bout à l'autre, sans être « décrite[95] ». Il serait toutefois ridicule de prétendre que *Going to bed* est unique parce qu'il traite, lui seul, de cette « scène ». La vraie unicité est ailleurs : dans ce « suspens » de quelques vers où, passée toute rhétorique, passé même tout lyrisme ordinaire, le poème rentre dans un « lyrisme métaphy-

94. Traduction Y. Bonnefoy (sur laquelle je reviendrai) dans *Palimpsestes*, n° 2, op. cit., p. 5.

95. Ellrodt : « Quelle que soit la situation, Donne, s'il s'adresse souvent à la femme aimée, ne l'évoque jamais, si ce n'est métaphoriquement [...]. Il ne la décrit point, ne compose nul blason. Ce qu'il veut nous communiquer, c'est le sentiment qu'elle fait naître en nous », *in John Donne*, L'Âge d'Homme, *op. cit.*, pp. 23-24.

sique » où il rejoint, nous le verrons, Pindare, les troubadours, Blake, Novalis, Hölderlin et Hopkins, tous « poètes de la joie ».

Pour recevoir cette progression vers les trois derniers vers, il suffit de relire tout le bloc qui – malgré ses passages de niveau en niveau – est *un* (v. 25-34) :

*Licence my roaving hands, and let them go,*
*Before, behind, between, above, below.*
*O my America ! my new-found-land,*
*My kingdome, safeliest when with one man man'd*
*My Myne of precious stones, My Emperie,*
*How blest am I in this discovering thee !*
*To enter in these bonds, is to be free ;*
*Then where my hand is set, my seal shall be.*
*Full nakedness ! All joyes are due to thee,*
*As souls unbodied, bodies uncloth'd must be,*
*To taste whole joyes. [...]*

*Joie - nudité.* Ces mots sont bien des maîtres mots de la poésie de Donne. Nous aurons l'occasion plus loin de parler de la *nudité* chez Donne. La joie, nous l'avons vu, se retrouve dans le poème à Dieu, dans l'élégie III, *Change*[96], dans l'élégie X, *The Dreame*[97], dans le *Of the Progresse of the Soule*, où une partie du poème est consacrée à l'*essentiall joy in this life and in the next*, et une autre aux *accidentall joyes in both places* ; la joie suprême, pour Donne, la joie qui ne cesse de s'intensifier et de croître (v. 493-496), c'est celle qui se lève chez les élus à l'approche de la Résurrection :

*When earthly bodies more celestiall*
*Shall be, then Angels were, for they could fall ;*
*This kinde of joy doth every day admit*
*Degrees of growth, but none of losing it*[98].

96. *In Poèmes choisis* (trad. Legouis), *op. cit.*, pp. 116-118.
*[...] Change' is the nursery*
*Of musicke, joy, life, and eternity.*
[...] Le changement est la pépinière
de la musique, de la joie, de la vie et de l'éternité.
97. *In Poèmes de John Donne* (trad. Fuzier-Denis), *op. cit.*, pp. 52-53 :
*Alas, true joyes at best are* dreame *enough* [...].
(Traduction littérale : Hélas ! Les vraies joies au mieux ne sont que des rêves.)
98. Trad. Legouis, *Poèmes choisis, op. cit.*, p. 175 :
[...] temps où les corps terrestres seront plus célestes
que ne l'étaient les anges, car ceux-ci pouvaient déchoir,
cette sorte de joie admet chaque jour
des degrés de croissance, mais aucun de déperdition.



Comme le note Ellrodt, Donne relie rarement – le mot *rest* ne se rencontre que trois fois dans son œuvre[99] – joie et repos. La joie est active. Elle n'est liée ni au repos ni (directement en tout cas) au plaisir, à la jouissance. La joie est la joie : le sentiment, ou l'un des sentiments poétiques par excellence. Le mot apparaît souvent – comme dans *Going to bed* – au pluriel : *joyes*, les joies, conformément au fait que la joie est par essence *plurielle* (à l'inverse, peut-être, de la tristesse et de la mélancolie, autres sentiments poétiques ; bien que *Les Regrets*, de du Bellay...).

Il y a aussi les verbes *to joy*, rencontré dans l'*Hymne à Dieu, mon Dieu...*

*I joy, that in these straits, I see my West*

et *to rejoyce*, rencontré dans l'élégie XVII, *Variety*

*The heavens rejoyce in motion*[100] [...].

Disant la joie (les joies) comme un sentir (actif) de l'homme dans certaines situations « fortes », donc comme quelque chose de « subjectif », mais aussi comme un sentir-des-cieux, donc du « monde[101] », Donne s'inscrit, nous allons le voir, dans une longue lignée poétique, et même (accessoirement) philosophique, puisque le sens de la joie dans *Of the Progresse of the Soule* ressemble assez à la joie chez Spinoza :

La Joie est le passage de l'homme d'une moindre perfection à une plus grande[102].

Que la joie soit le sentiment poétique par excellence – le sentiment qui *porte* le poème aussi bien que ce que le poème projette *devant lui* et illumine *en lui* –, je suppose, en suivant son traducteur Savignac, que c'est Pindare qui l'a dit le premier :

N'obscurcis pas la joie dans la vie : de beaucoup le plus important pour l'homme, un âge joyeux[103].

99. Ellrodt, *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*, *op. cit.*, p. 150.
100. *In Poèmes de John Donne*, *op. cit.*, p. 64.
101. Ellrodt : « [...] le mot *world* revient sans cesse sous la plume de Donne », *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*, *op. cit.*, p. 100.
102. Spinoza, *Éthique*, Le Seuil, Paris, 1988, trad. Pautrat, p. 307.
103. *Œuvres complètes* de Pindare, *op. cit.*, p. 26.

Il faut citer ici le traducteur :

Il y a en Pindare une volonté de dominer la douleur et de faire prévaloir envers et contre tout la joie. Si la souffrance, comme l'enseigne Eschyle son contemporain, peut être un moyen de connaissance et de salut, pour Pindare, c'est la joie qui assume cette même fonction. [...] La joie est le meilleur moyen de la connaissance de soi : elle apprend dans l'épanouissement des sens les virtualités du moi, comme l'amour ; intensifiée par la parole de Pindare, la joie rend l'homme « l'égal des rois ». [...] Au fond, Pindare développe ce qui était en germe dans la formule de salutation grecque : *Réjouis-toi*[104].

Mais plus proche, et étonnamment proche de Donne est *le joi* (non encore « la joie ») des troubadours, sans qu'il y ait là aucune influence, bien sûr, aucune filiation... Car le *joi* est expressément lié chez eux à la *femme*, à la *nudité*, à l'*amour*, au *monde* et à *Dieu*, donc à la même « thématique » que Donne.

Ainsi écrivait Guillem Ademar :

mais tant me tient dénudé de joie celle que Dieu me donne de tenir nue[105] [...].

Et Arnaut Daniel, dans son magnifique *Doux bruits et cris* :

Dieu le grâcieux [...] veille s'il lui plaît ma dame et moi couchés en la chambre où tous deux nous décidâmes une précieuse entrevue dont tant de joie j'attends que son beau corps j'embrasse riant découvre et regarde contre la lumière de la lampe[106].

Roubaud a montré que le *joi* est un mot fondamental de la poésie des troubadours. Le *joi* est lié à l'amour de la Dame et à sa nudité. Ce qui le caractérise, c'est qu'il émane aussi bien du cœur et, de là, irradie sur le monde,

mon cœur est si plein de joie que tout change de nature[107],

que du monde lui-même. Ainsi pour Guillaume IX :

toute la joie du monde est notre dame si tous deux nous nous aimons[108] [...].

104. *Œuvres complètes* de Pindare, *op. cit.*, pp. 26-27.
105. Trad. Roubaud, *Les troubadours*, *op. cit.*, p. 16.
106. *Ibid.*, pp. 233-235.
107. *Ibid.*, p. 16.
108. *Ibid.*, p. 16.



Cette essence à la fois *subjective et cosmique* de la joie, nous venons de la voir chez Donne, et le lecteur pourra les retrouver dans deux très grands « poèmes de la joie », l'un, *Heimkunft*, « Retour », de Hölderlin[109], l'autre, *Épithalame*, de Hopkins[110], trop longs pour être cités et commentés ici.

On est loin de toute interprétation « sensualiste » de la joie – des joies. Ce qui est commun à *toutes* les joies, et fait leur *poéticité*, c'est à la fois leur tonalité d'ouverture, de clarté, et le sentiment d'accroissement et d'intensité qu'elles véhiculent. *Toute joie est lumineuse, éphiphanique et intensificatrice.* Toute joie est expérience de la révélation d'une essence vivante. Dans *Going to bed*, l'expérience de la nudité amoureuse est source de joie parce qu'elle est découverte, non seulement du « beau corps » de l'aimée, mais de son *être*. C'est pourquoi, je l'ai dit, Donne lui demande

*Unlace your self*
(v. 9)

[...] *shew*
*Thy self* [...].
(v. 44-45)

La nudité est l'épiphanie du soi (certes corporel), non de la chair qui, dans l'étreinte, a son opacité, son obscurité. *Avant* l'étreinte, il y a ce moment de pure joie ; le face-à-face des nudités. La joie est toujours pure.

Il faut noter que dans *Going to bed*, Donne, si près et si concrètement suive-t-il le déroulement de la situation (il ne le suit pas – l'ordonne), ne manque pas, sinon de l'idéaliser, du moins de *lui donner le cours le plus pur* : aucun incident, aucune hâte, rien de désagréablement empirique qui viendrait « troubler les choses ».

Lorsque Blake écrit

*The nakedness of woman is the work of God*

La nudité de la femme est l'œuvre de Dieu[111]

109. *Heimkunft* (« Retour »), trad. Michel Deguy, *in* Hölderlin, *Œuvres*, édition publiée sous la direction de Philippe Jaccottet, Gallimard, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, pp. 815-819.
110. Hopkins, *Grandeur de Dieu*, *op. cit.*, pp. 87-91.
111. *Œuvres*, III, Aubier/Flammarion, Paris, 1980, trad. P. Leyris, pp. 164-165.

ou que Novalis note dans ses carnets

> Il n'est qu'un unique temple sur la terre, et c'est le corps humain [...]
> On touche au ciel quand on touche au corps humain[112] [...],

ils se situent dans la même expérience épiphanique et « religieuse » du corps et de la nudité. Un nœud unique lie pour eux, comme pour Donne, amour, nudité, femme, monde, joie. Ce nœud est, en son fond, « religieux », en ce sens que, profondément, la joie, l'amour, la femme, le monde sont liés au *divin* et à Dieu. Ce cœur profond, cet intime de la joie poétique, ce n'est évidemment pas le lieu d'en parler ici.

Voilà que nous avons placé, d'autorité, Donne poète-de-la-joie dans une vaste constellation de poètes, en espérant ainsi illuminer *Going to bed*, lui donner des figures jumelles, tout en laissant l'élégie à son unicité. Mais cette mise-en-constellation va, aussi, nous permettre de relire de plus près les vers du poète, et de mesurer toute leur *rigueur* :

> *Full nakedness ! All joyes are due to thee*
> v. 33

> Pleine nudité ! Toutes les joies te sont dues [...].

Ce n'est que la *full nakedness* qui est source de joie(s). Et c'est dans l'amour – humain ou divin – que la nudité devient « pleine », c'est-à-dire infinie. Cela veut dire que la nudité, l'expérience de la nudité, ne se résument pas dans le fait « nu » d'être nu. Un passage des *Irresponsables* d'Hermann Broch évoque cette infinité (potentielle) de la nudité dans l'amour humain. Ainsi parle la servante Zerline :

> j'étais nue, et il me rendait plus nue encore, comme si la nudité elle-même pouvait encore se dépouiller de vêtements[113].

La *full nakedness* est aussi bien celle des corps que celle des âmes. Les âmes vivent la nudité, à leur tour, dans une pluralité

112. *In Les romantiques allemands*, Desclée de Brouwer, Paris, 1963, trad. A. Guerne, p. 233. Wallace Stevens, dans ses aphorismes, se tient aussi dans cette dimension (*Opus posthumous*, *op. cit.*, pp. 192 et 194) :

*A poet looks at the world, somewhat as a man looks at a woman.*

Un poète regarde le monde comme un homme regarde une femme.

*The body is the great poem.*

Le corps est le grand poème.

113. Hermann Broch, *Les irresponsables*, Gallimard, coll. « Du monde entier », Paris, 1961, p. 110.



d'expériences – mystique (refusée, on le sait, à Donne), religieuse au sens large, intellectuelle, etc. À la *pleine* nudité et à la pluralité de ses formes corporelles[114] et animiques, correspond toute la « gamme » des joies. C'est pourquoi Donne dit :

> All *joyes are due to thee* [...].

Ellrodt, à qui rien n'échappe, souligne l'importance du mot *all* chez Donne, et s'emploie même à définir l'usage spécifique qu'il en fait. Et il le trouve :

> N'est-il pas remarquable que le poète emploie le mot « *all* » pour exprimer l'intensité plutôt que l'étendue[115] ?

Ici, le *all* est à la fois extensif et intensif.

> *As souls unbodied, bodies uncloth'd must be,*
> *To taste whole joyes* [...].
> (v. 34-35)[116]

À la pleine nudité (*full nakedness*) correspondent les *entières joyes* (*whole joyes*). Mais autant les joies, par l'expérience pleine de la nudité, peuvent devenir *entières* (il y a pour ainsi dire un point de saturation, une fois « entière », comme au jour de la Résurrection, la joie demeure, quoique active, en son intégrité), autant la nudité reste infinie, comme le sait Zerline. Elle ne peut que devenir toujours plus pleine. L'âme n'est jamais assez « nue ». Le corps non plus.

On voit la *précision* des mots de Donne, notamment avec ces mots apparemment usés que sont *whole*, *full*, *all*. Pour lui, ce sont des mots d'intensité. Ainsi, quand Sappho dit à Philénis :

> [...] *thee*, *my* halfe, *my* all, *my* more
> (v. 58)[117]

> toi, ma *moitié*, mon *tout*, mon *plus* [...].

Que Philénis soit la *moitié*, le *tout* et le *plus* de Sappho, c'est

114. Il y a d'autres expériences joyeuses de la nudité corporelle que l'amour.

115. *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*, *op. cit.*, pp. 136-137. Tout le passage est à lire.

116. Trad. Ellrodt : « Comme l'âme doit dépouiller son corps, le corps doit être dévêtu pour goûter des joies pleines. »

117. Souligné par Donne lui-même, in *Poèmes de John Donne*, *op. cit.*, p. 84.

là l'expression terminologisée, probablement, de leur rapport. Quand Fuzier et Denis traduisent :

Toi qui es ma moitié, mon tout, mon plus que moi

ce « plus que moi » (pour la rime avec le vers précédent ?) détruit l'intransitivité intensive du *more*. Sappho l'intensive le sait, qui ne dit à son aimée que

*thee* [...] *my* more [...].

D'autant plus qu'a été rejeté le « mauvais » *more* qu'est l'homme.

Mais la rigueur de ces vers centraux de *Going to bed* se marque aussi par l'emploi de deux *mots négatifs* :

*As souls* unbodied, *bodies* uncloth'd *must be* [...].

Avant d'approcher (autant que faire se peut) ce que disent ces verbes, il convient de s'attarder – nous voilà à notre digression commentative – sur le fait que Donne ne dit pas quelque chose comme *without body, without clothes*, mais choisit des privatifs. Les privatifs ne sont pas rares chez lui. Il en a même, nous l'avons vu, appliqué un à son propre destin : ruiné par son mariage d'amour, il est devenu, de Donne, *undone*. Sans trop chercher, j'ai trouvé dans *A nocturnall upon S.* Lucies *day, Nocturne sur le jour de la* Sainte-Lucie :

*'Tis the yeares midnight, and it is the dayes,*
Lucies, *who scarce seaven houres herself* unmaskes [118].

Et dans l'*Épître héroïque*, déjà citée :

*Thy body is a naturall* Paradise,
*In whose selfe*, unmanur'd, *all pleasure lies* [119].

Il est intéressant de noter que, dans les deux cas, les mots négatifs sont liés au *self*. Il en va de même pour *undone*, car celui

118. *In Poèmes choisis* (trad. Legouis), *op. cit.*, p. 92 :
C'est le minuit de l'année, et c'est celui du jour,
de la Sainte-Lucie, qui se démasque à peine sept heures.
119. Ton corps est un naturel Paradis
Dans l'être duquel, *unmanur'd*, sont tous plaisirs...
(Retraduction).
*Unmanur'd* : sans fumure, comme terre sans engrais ou fumier (ici, le sperme).



qui a dé-fait sa vie (en se mariant), c'est lui, *himself*, Donne. Pareillement – on y reviendra – *to unbody* et *to uncloth* sont des mouvements actifs, des mouvements du *self* : *se* déshabiller, *se* désincarner, *se* décorporiser, *s'*excarner (néologisme d'Yves Bonnefoy). Même chose, encore, dans *Going to bed*, pour *unpin* (v. 7) et *unlace your self* (v. 9), ce seul poème ayant donc quatre mots négatifs. Le poète emploie des mots – ici des verbes – privatifs, non des *tournures* privatives. Il vaut la peine de saisir le sens de ce choix. Les mots négatifs, qu'est-ce que c'est ? Quelle est leur importance ? Pour la langue ? Pour la poésie ? Sans prétendre répondre à toutes ces questions, il nous faut (ou : nous pouvons) entamer un début de réflexion.

Dans son dialogue *De l'origine de la beauté*, Hopkins dit :

Vous savez le grand usage que fait la poésie de mots négatifs, précisément parce qu'ils expriment une antithèse [120] [...].

Hopkins donne comme exemple ici ces vers de *Hamlet* (I, 5, v. 77) :

*Unhouseled, disappointed, unannealed* [121] [...].

C'est un fait que les mots négatifs ont souvent une certaine *poéticité*. Pourquoi le *s'impréciser* de Gide est-il plus poétique que « devenir imprécis » ou « s'estomper » ? Pourquoi l'*inadorée* de Chateaubriand est-elle plus poétique que « non adorée » ? Pourquoi, plus généralement, le mot négatif nous semble-t-il chargé de force, de *signifiance* ?

Le mot négatif a cette particularité, d'abord, de provenir d'un mot affirmatif, sans pour autant faire avec lui une paire nécessaire. Alors que le mot affirmatif existe *per se*, le mot négatif, qui exprime la privation ou l'absence de ce que désigne le mot affirmatif (*appétence/inappétence, observance/inobservance*), peut ne pas exister : on peut toujours dire la même chose par une tournure comme « manque d'appétence », « sans appétence » ou même « non-appétence », formation qui, nous le verrons, est plus un terme (un syntagme) qu'un « vrai » mot. Est-ce « la même chose » ? Certes non, en profondeur, mais

120. G.M. Hopkins, *De l'origine de la beauté, Poèmes et écrits*, Éd. Comp'act, Paris, 1989, trad. J.-P. Audigier et R. Gallet, p. 51.
121. *Ibid.*, p. 51. Traduit ainsi par Bonnefoy : « Sans communion, viatique ni onction », et par J.-M. Déprats : « Sans communion, viatique, ni onction ».

l'usage courant peut se contenter soit de mots ou tournures du genre cité, soit de mots positifs à sens privatif et négatif « équivalent ».

Quelles sont, alors, la nécessité (non pratique) et la signifiance du mot négatif ? *Celle de faire dire par la langue, et cela inscrit dans la chair du mot même, préfixe négatif rivé, marié désormais au mot positif et le négativisant* (dés*obéissance*, in*observance*), *les multiples formes de ce que Maître Eckhardt appelle le « ne... pas*[122] ». Aucune tournure du genre « manque d'obéissance » ou « sans appétit » n'a ce pouvoir – fût-ce que « manque » et « sans » sont des interprétations *déterminées, limitées*, du « ne...pas », de la négation active. *Désobéissance* ou *inobédience* disent la négation active et aussi la privation, le manque. *Non-obéissance* le dit aussi, mais n'existe pas comme mot. Il ne négativise pas le mot positif. Il peut toujours le laisser subsister. De plus, la sphère de fonctionnement de ses composés est la sphère des discours figés, genre « non-assistance » à personne ou peuple en danger. Ainsi nous apparaît la signifiance propre du vrai mot négatif : capter dans un mot le « ne...pas » de Eckhardt, ou ce que Hegel appelle le *travail du négatif*. Formant une *unité immédiate* avec le mot qu'il négativise, il le charge de « ne...pas », et ce sur toute l'étendue, et dans toute la profondeur du « ne...pas » en question. En français, avec les préfixes *dés-* et *in-*, qui ont chacun leur signifiance propre[123]. Alors que *non-observance* ne peut, dans l'usage, que relever des discours figés, l'*inobservance* couvre la totalité des formes de manque, d'insuffisance, de privation, actives, passives, etc., dans la totalité des dimensions de l'existence humaine. Elle exprime à la fois l'extensivité, l'intensivité et l'essence d'un « ne...pas ». C'est pourquoi elle peut exprimer l'« antithèse » et répondre aux exigences les plus hautes du langage philosophique, du langage mystique, du langage poétique et littéraire, et de la langue populaire quand elle est

122. Ce *ne pas*, ce *non* dont il faut pour lui s'affranchir : « [...] il faut que tu sois devenu affranchi du "Non" [...] on dispute sur ce qui brûle dans l'Enfer [...] j'affirme : c'est le "non" qui brûle dans l'Enfer. Prenons une comparaison ! Supposons qu'on prenne un charbon ardent et qu'on le pose sur ma main. Si je disais alors que le *charbon* brûle ma main, je lui ferais un grand tort. Si je dois désigner véritablement ce qui me brûle : c'est le "non" qui le fait. Parce que le charbon a en lui quelque chose que ma main *n'a pas* [nicht]. Voyez, c'est justement ce "ne pas" qui me brûle », *Œuvres de Maître Eckhardt, Sermons, Traités*, Gallimard, Paris, 1942/1987, p. 83.

123. Les préfixes négatifs ayant chacun leur signifiance dans chaque langue.



créatrice de « formes ». La *poéticité* des mots négatifs est donc fondée sur l'*unicité de leur signifiance*[124].

*Unbodied* et *uncloth'd* disent tous deux le *mouvement de dénudation* que l'âme et le corps doivent effectuer pour

*taste whole joyes*

goûter d'entières joies

et l'*état de dénudation essentielle* qui est l'« état de joie ». Ils disent des actions du *self*. Ce que le corps et l'âme laissent (momentanément ici) en se dénudant, ce sont des réalités elles-mêmes pleines et rayonnantes : le corps se dépouille des atours et vêtements qui l'ornent et le rehaussent, mais ceux-ci sont beauté ; l'âme, à son tour, se dépouille de ce corps nu lui-même radieux, lui-même source de hautes joies, lui-même source de bénédiction.

*How blest am I in this discovering thee !*
(v. 30)

(« Combien béni je suis dans cette découverte de toi ! », littéralement.)

*Unbodied* et *uncloth'd*, mots négatifs, disent une dénudation, un dépouillement *positifs*, menant l'homme, comme dit Spinoza,

d'une moindre perfection à une plus grande.

*To unbody*, en particulier, ne signifie pas laisser quelque chose de laid, de négatif. Donne, inutile de s'étendre là-dessus, pensait positivement le corps[125]. Dans *Of the Progresse of the Soule* (*The second Anniversarie*), il écrit de façon frappante :

124. On trouvera dans l'extraordinaire *Deuxième élégie XXX* de Charles Péguy (Gallimard, Paris, 1955) de nombreux néologismes négatifs : « impolitique » (p. 14), « inhonorable » (p. 89). La force des mots négatifs apparaît dans ce passage : « [...] comment de ce peuple le plus chrétien, si profondément, si intérieurement, si intimement chrétien, chrétien non point seulement dans l'âme, si je puis dire, mais chrétien dans le cœur et dans la moelle, on a pu s'y prendre pour obtenir, pour (en) faire ce peuple que nous connaissons, que nous voyons, ce peuple d'aujourd'hui enfin, ce peuple actuel, ce peuple moderne, si profondément, si intérieurement, si intimement inchrétien, déchristianisé, déchrétien, si déchrétien dans l'âme et le cœur et la moelle. Si déchrétien dans le sang » (p. 244-245). On a bien là l'antithèse dont parle Hopkins.

125. Âme et corps, Ellrodt dit bien que « ce sont en vérité les deux pôles de la spéculation chez Donne ; sa pensée paradoxale se meut, prompte et tendue, sur l'axe qui à la fois les oppose et les relie », *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*, *op. cit.*, p. 216.

[...] *her pure, and eloquent blood*
*Spoke in her cheekes, and so distinctly wrought,*
*That one might almost say, her body thought*[126].

Ainsi, les corps des amants *pensent*.

Entre les deux nudités, les deux mondes de joie, les deux amours (les femmes, Dieu), ce poème de Donne ne choisit pas, et c'est cela qui est sa plus profonde unicité : son *équilibre* unique. L'« homme des hyperboles », pour reprendre la formule d'Ellrodt, avait aussi fait l'éloge de l'équilibre. Dans *Satyre II*, il écrit :

*meanes blesse*

(la mesure bénit)

tout comme bénit (*blest*, v. 30), dans *Going to bed*, la découverte du corps féminin. Ce poème n'est ni un pur poème profane – il y est ouvertement question de sacré, de religion, de Paradis, d'anges... – ni (évidemment) un poème sacré ; c'est un poème où l'amour humain est illuminé, de loin, par l'amour de Dieu : comme chez Blake, Novalis, les troubadours et, à sa façon, Hopkins, l'amour humain et l'amour divin reposent pour ainsi dire côte à côte, en équilibre : nulle hiérarchie, mais une mutuelle présence où l'amour de la femme s'illumine de l'amour de Dieu, où l'amour de Dieu s'illumine de l'amour de la femme. Poème du corps-en-joie, non de la chair[127]. Il est sûr que l'individu Donne, pris dans sa complexité – comme être le chantre presque simultané de toutes les formes possibles d'amour des femmes[128], être celui, ensuite, de l'amour de

126. *In L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais, op. cit.*, p. 227. Traduction Ellrodt :

[...] son sang pur, éloquent
Parlait sur ses joues mêmes et si distinctement s'y mouvait, impétueux,
Que l'on aurait pu dire, ou presque : son corps pense [...].

Dans *Resurrection, imperfect*, de même (*ibid.*, p. 228) :

*He would have justly thought his body a soule*
Il eut non sans raison pris ce corps pour une âme [...].

Et dans le sermon à saint Paul (*ibid.*, p. 234) :

Tout ce que l'âme accomplit, elle l'accomplit
dans le corps, avec le corps et par le corps [...].

Ce que disait déjà *The Extasie*.

127. Le mot *flesh* n'y apparaît que dans le vers 24, pour signifier le sexe de l'homme en érection.

128. Ellrodt : « Le sentiment amoureux a presque autant de nuances dans la poésie lyrique de Donne que dans le théâtre de Shakespeare », in, *John Donne*, L'Âge d'Homme, *op. cit.*, p. 27.



Dieu –, n'a pu atteindre que rarement tel équilibre. Mais le poème, lui, l'a atteint. Et ainsi, nous atteint. Du moins, dans sa langue d'origine.

Nous sommes prêts, maintenant, à procéder à la confrontation. Celle-ci ne sera pas linéaire. Il suffira, sur une si petite unité, de prendre quelques exemples significatifs, dont les passages qui viennent d'être commentés, bien sûr. La confrontation, on s'en doute, sera sévère. Mais ayant placé si haut ce poème, nous avons le droit de l'être. Avec, toutefois, le respect pour les risques pris. L'échec est dû au projet, et ne tient pas du tout à une résistance du poème. Si résistance il y a, celle-ci, avec un autre projet, peut être tournée. C'est ce qu'a fait Paz, avec succès. Paz n'a pas réussi parce qu'il est un poète, un « grand poète ». Il a réussi parce qu'il avait un autre projet. On peut montrer que le seul endroit critiquable de sa traduction vient du fait qu'il est *aussi* le poète, le « grand poète » Paz, qui signe (inconsciemment) sa traduction à la fin de sa traduction.

Nous commençons par le commencement : la manière dont Denis traduit le titre de l'élégie[129], *Le coucher de sa maîtresse* (les éditions anglaises semblent osciller entre : *Going to bed* tout court, et *To his Mistris going to bed*), montre que le traducteur veut maintenir le poème dans la catégorie des élégies supposées « libertines » ou concubinesques. L'anglais *going to bed* est autrement direct que le louis-quatorzième « coucher de sa maîtresse ». Double infléchissement : un poème *grave*, conjugal dans son fond (et religieux), se voit attribuer un titre à la fois pompeux, suranné et volage, la destinataire est présentée (ce qui n'est pas sûr) comme une maîtresse, non comme la femme du poète.

La suite de la traduction répond systématiquement à cette transformation. Pour tout le début, c'est-à-dire en fait jusqu'au vers 18, cette transformation en poésie libertine et précieuse

129. La traduction de Rothschild ne sera convoquée ici que par moments. Dans l'ensemble, elle est d'un maniérisme et d'une artificialité curieuses, dont on se demande la nécessité. Le projet est le même que Fuzier et Denis. Rothschild connaît bien les « problèmes » de la traduction poétique en domaine anglais, élisabéthain au premier chef. Il est malheureusement prisonnier d'une vision hédoniste et maniérée de cette poésie. Cette vision le pousse à une fausse interprétation de *Going to bed* – avec les conséquences que l'on peut deviner pour la traduction.

paraît, dans son ensemble, « possible ». Toutefois, plusieurs choses gênent. Nous avions remarqué que le « déshabillage » de la femme est ponctué, scandé, par une série de quatre *off with* (v. 5, 11, 15, 17) appuyé, au vers 13, par un *going off*. Cette forte et belle série de *off* est dans la traduction doublement réduite : ils deviennent *ôtez*, en passant à trois, puisque le

> *Now off with those shooes*
> (v. 17)

devient

> Et maintenant, pieds nus [...].

Disparaît également

> *Your gown going off*
> (v. 13)

qui devient

> Votre robe enlevée [...].

Comme ces *off with...* structurent littéralement la scène, qu'il s'en perd deux, et que les trois autres sont remplacés par un verbe qui n'a pas la force du *off*, c'est tout le mouvement de cette partie qui s'affaiblit. Traduire *off* par une préposition est-il impossible en français ? Paz, lui, sans s'assujettir au nombre des *off*, et par un jeu subtil, obtient le même effet – autrement distribué – que Donne avec *off* : il laisse tout le début sans l'équivalent choisi – *fuera* – et concentre brusquement trois *fuera* sur la suite :

> Ese feliz corpiño que yo envidio,
> Pegado a ti come si fuese vivo :
> ¡ *Fuera* ! *Fuera* el vestido, surjan valles salvajes
> Entre las sombras de tus montes, *fuera* el tocado,
> Caiga tu pelo, tu diadema [...].

Toute l'impatience distribuée *à intervalles réguliers* chez Donne par ses *off* se trouve déchargée *d'un seul coup* (mais avec la même intensité) en trois vers vertigineux.

Paz également rend au mieux le



> *Unlace your self*
> (v. 9)

par un simple (et littéral)

> Desenlaza tu *ser*

là où Fuzier et Denis – ignorant la problématique du *self* – mettent

> Délacez-vous[130] [...].

Qu'en est-il de la pause qui suit, et qui traite des anges et des mauvais esprits ? Les vers 19-24 :

> *In such white robes, heaven's Angels us'd to be*
> *Receavd by men ; Thou Angel bringst with thee*
> *A heaven like Mahomets Paradise ; and though*
> *Ill spirits walk in white, we easly know,*
> *By this these Angels from an evil sprite,*
> *Those set our hairs, but these our flesh upright* [...]

sont traduits de manière incompréhensible, libre et, en un point, contraire à la poétique de Donne :

> [...] Le divin Paradis
> Qui partout t'accompagne est celui du Prophète

est une invention, l'original disant à peu près :

> Toi, ange, apportes avec toi
> Un ciel pareil au Paradis de Mahomet [...],

phrase qui a une précision propre qu'il *faut* rendre pour tout le religieux et l'imagerie religieuse qu'elle charrie, au lieu de faire du Mardrus (le « divin Paradis du Prophète »).

Donne ne dit pas du tout :

> S'il arrive qu'un *Noir* Esprit de blanc se vête,

mais que les mauvais esprits – *ill spirits* – marchent en blanc *comme* les Anges de l'Ancien Testament et *comme* la Bien-aimée

130. À noter que Paz choisit le tutoiement, et nos traducteurs le vouvoiement. Et qu'il traduit le titre tel quel : *Antes de acostarse*. Plus que tel quel : avant (*antes*) de (se) coucher, dit l'espagnol (*acostarse* : se coucher, *acostarse con...* coucher avec). C'est *exactement* la situation et le moment du poème.

semblable à une houri : tout le jeu à la fois hardi, gracieux et profond avec les *deux* représentations religieuses, avec les deux anges et les mauvais esprits, disparaît.

Quant à l'opposition noir/blanc proposée par les traducteurs, elle est d'autant moins heureuse (et permise) que nous savons par Ellrodt qu'elle est fort peu usitée dans la poétique des couleurs de Donne[131].

Mais il faut en venir maintenant (et s'en tenir) à tout ce que nous avons considéré comme le centre de gravité du poème, qui prend son envolée à partir des vers 25-26 et s'achève avec le vers 35.

Des vers les plus lyriques, mais *aussi*, encore une fois, les plus *précis* dans leur imagerie et leur vocabulaire,

*O my America ! my new-found-land,*
*My kingdome, safeliest when with one man man'd*
*My Myne of precious stones, My Emperie,*
*How blest am I in this discovering thee !*

seul est traduit fidèlement le troisième.

Mais ce qui ne passe surtout pas à la traduction, c'est la *tonalité* à la fois tendre, émerveillée et reconnaissante des vers qui se manifeste dans la littéralité des énonciations – à laquelle des traducteurs non corsetés par un projet formalisant auraient pu se laisser aller : au milieu des images qu'il accumule, Donne est, ici, simple, colloquial, ému. Cette émotion se marque par la connexion du « O... » du début et de l'exclamation de la fin :

O *my America !*
.......................................................
*How* blest *am I in this* discovering *thee !*

En réalité, *discovering*, par-delà l'accumulation d'autres images (*Emperie, Myne, kingdome*), renvoie directement au premier vers,

*O my America ! my new-found-land,*

131. « Il est caractéristique que le contraste éthique du blanc et du noir soit de beaucoup le moins fréquent et n'intervienne qu'en alliance avec le contraste prééminent de la blancheur et de la couleur », Ellrodt, *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais, op. cit.* p. 254.



et c'est aussi ce vers qui permet de relire, de prendre le sens des deux précédents :

*Licence my roaving hands, and let them go,*
*Before, behind, between, above, below* [...]

que Rothschild, à tort, considère comme le centre du poème[132].

Décisive, alors, est la traduction des vers 27 et 30 – une traduction axée sur le rendu de l'émotion qui les traverse et se manifeste langagièrement par l'ordre des mots dans le vers 27 :

*O my America ! my new-found-land,*

et par l'occurrence de deux mots essentiels (pas seulement dans ce poème) dans le vers 30 :

*How* blest *am I in this* discovering *thee !*

Ce qui veut dire : le sens de ce passage lyrique, de ce passage émerveillé, est la *découverte* du corps féminin (non encore de sa nudité) en tant qu'il est *monde*, et monde neuf ; les *roaving hands* ne sont pas des mains baladeuses ou salaces ; si elles vont partout, et même « entre », il faut certes le prendre à la lettre, mais penser aussi à ces « découvreurs » qui suivent les côtes des terres nouvelles, vont *entre* les rivages des détroits, grimpent *sur* des montagnes, passent *derrière* des promontoires, etc.

Cette découverte du corps/monde de l'aimée provoque un sentiment de *bénédiction* : *How blest...* c'est-à-dire un sentiment de fond religieux. La *Satire II* disait *meanes blesse*, « la mesure bénit ». On peut penser que cette découverte du corps/monde n'est pas vécue par Donne comme quelque chose d'enivrant, d'excessif, de sombrement érotique, mais comme quelque chose de lumineux, de vaste, comme l'expérience du présent et du « maintenant » qui le fascinait si fort.

La traduction méconnaît absolument l'essence de ce sentiment du poète en proposant pour

*How blest am I in this discovering thee !*

*Dont l'*exploration *m'est bienheureux* délire *!*

132. *In John Donne*, L'Âge d'Homme, *op. cit.*, p. 78, « un seul vers conditionne le poème d'un bout à l'autre. Un décasyllabe en cinq adverbes ».

D'une part ce vers est relié par « dont » au vers précédent, et par là à *My Emperie*, qui n'est qu'une image dérivée, alors que le dernier vers se rapporte à la totalité des images accumulées *en tant qu'elles sont dominées par la première*. À faire de la sorte, on transforme totalement le sentiment de *découverte* de Donne en simple sentiment de *possession*. Mais ici, plus essentielle est la découverte.

> Dont l'exploration m'est bienheureux délire !

*Exploration* ne traduit pas *discovering*. Découvrir n'est pas explorer. L'homme *découvre* cette Amérique, cette « jeune terre » qu'est sa femme au fur et à mesure qu'elle *se* découvre, qu'elle *unlace* son *self* ; il ne l'explore pas, même si ses mains courent sur son corps. Mais surtout, à *how blest* ne peut pas correspondre « bienheureux délire ». Pas plus que Sappho ne « s'étreint follement » devant le miroir en croyant « étreindre » Philénis, Donne n'est plongé dans un état de « délire » devant sa femme. Donne connaît la joie, le plaisir, l'« extase », mais pas le « délire ». Mettre ce mot dans la traduction, c'est ou faire de la rhétorique où tous les mots sont interchangeables, ou tirer volontairement Donne vers quelque chose qu'il n'est pas. Et c'est changer la tonalité de tout le passage, notamment des vers

> *Licence my roaving hands*

qui deviennent – à partir de *délire* – l'expression d'un être haletant, hors de soi, pressé d'« arriver à ses fins ». Alors que, chez Donne, règne le pur émerveillement, la ferveur – une ferveur qui, tout de suite, va se renverser en réflexion et en pensée poétique, comme pour intensifier encore plus ce sentiment de ferveur.

> Terre-Neuve ! Amérique ! ô ma possession [...].

On ne voit pas pourquoi tout ici a été inversé, puisque la succession, dans le vers anglais, *fait sens*, que c'est *O my America* qui est le déterminant :



> *O my America ! my new-found-land,*
> *My kingdome* [...].

Dans la traduction de Denis et Fuzier, le déterminant est

> ô ma possession

qui d'ailleurs ne traduit pas *kingdome*, royaume.

Prédomine ici, alors, l'imagerie de la *possession*, qui plonge le possesseur dans un « bienheureux délire ». Tout y concourt, comme de mettre un point d'exclamation après

> Ma mine de pierres précieuses !

Rien de fortuit, encore une fois : il faut tirer le poème vers ce que pour nous il n'est pas : vers l'érotique précieux, vers le possessif enivrant, vers une affaire de « maîtresse ».

La simplicité des vers 31-32, qui constituent le transit vers la réflexion, est typique de Donne : du lyrique métaphorique fortement tonalisé (*blest*) à des « énonciations » quasi analytiques – mais rien qu'un instant :

> *To enter in these bonds, is to be free ;*
> Then *where my hand is set, my seal shall be.*

La traduction « savante » de Denis :

> À qui entre en ces nœuds liberté point ne faut :
> Donc, où j'ai mis la main j'apposerai mon sceau [...]

ne rend point ce style colloquial qui donnerait, en première retraduction, pour le premier vers

> Entrer dans ces liens, c'est être libre.

Trivial ? Ainsi, en anglais, parle Donne – en cet instant du poème. On a un exemple ici micrologique, mais irréfutable, du travail d'*homogénéisation poétisante* de Denis qui aboutit, au vers 30, à supprimer la tonalité d'émerveillement, et au vers 31, sa colloquialité. Ce sont, en fait, tous les quatre modes d'énonciation du passage – lyrique contactuelle, lyrique métaphorique, colloquialité abstraite, lyrique métaphysique – qui sont traduits sur le *même* mode.

Mais l'essentiel est de voir maintenant comment Denis et

Fuzier rendent les trois vers lyrico-métaphysiques, les énonciations poétiques à visée de vérité :

*Full nakedness !*

devient

*Totale* nudité

et nous avons vu que, fondamentalement, la nudité ne peut être « totale », qu'elle ne peut qu'être « pleine », et que *full*, comme *whole, all, more* etc. sont chez Donne des mots-d'intensité, là où « total » exprime d'abord quelque chose d'extensif ou de quantitatif.

*As souls unbodied, bodies uncloth'd must be,*
*To taste whole joyes* [...]

devient

Il n'est qu'âmes sans chair et que chairs dévêtues
Pour jouir pleinement. [...]

Tout ce que nous avons pu dégager (et encore, sans terminer) sur la signifiance et des mots négatifs et du sens d'*unbodied*, et de *joy*, et de *souls*, et de *bodies*, et qui pointait vers la prodigieuse *concentration* de ce vers, en en faisant effectivement une énonciation poétique à visée de vérité – tout cela, de leur côté, les traducteurs n'en ont même pas eu l'idée.

âmes sans chair [...] chairs dévêtues [...].

Il n'est pas question ici de « chair », mais de « corps », et Donne est un poète de l'âme et du corps, non de la « chair » (à la différence de Baudelaire). *Unbodied* n'est pas « sans chair », pour cette raison même, mais aussi parce que le dépouillement qu'il exprime n'est pas *privatif*. L'« âme sans chair » a quelque chose de misérable, comme toute privation désignée par « sans » ; « chairs dévêtues » est à la limite de l'impossible en français : la chair n'est jamais ni vêtue ni dévêtue, c'est le corps qui l'est. Le parallélisme des deux mots négatifs *unbodied/uncloth'd* disparaît aussi.



La fin

*To taste whole joyes*
(v. 35)

devient inconsidérément :

Pour jouir pleinement[133].

Plus de joie, ici, que l'on goûterait (*taste*) mais – le jouir. Mais où, chez Donne, est-il question du « jouir » ? Surtout pas dans ce poème, qui est au mieux le prélude à la jouissance amoureuse. Plus généralement, Donne ne semble pas être le poète de la jouissance. *To taste*, ici, signifie simplement *goûter*.

*Ainsi c'est tout le sommet lyrico-métaphysique qui est masqué, une fois de plus tiré vers le « charnel », le « jouissif » – vers tout ce qu'il ne dit pas.* Ténacité – destructrice – du projet jusque dans le détail, aggravée par des choix finaux ponctuels malheureux, comme « chairs dévêtues » ou même « âmes sans chair », esthétiquement (c'est-à-dire du point de vue des traducteurs) déficients.

Pourtant ces vers ne sont pas impossibles à traduire. Ils ne sont pas faciles non plus, si l'on veut respecter à la lettre, mais sans littéralisme naïf, toute leur précision langagière.

## OCTAVIO PAZ, *ANTES DE ACOSTARSE*

Octavio Paz a tenu le pari. Il l'a fait, d'abord en précisant son projet :

Ma traduction n'est pas littérale. C'est plutôt une adaptation à l'espagnol, et dans de nombreux cas je me suis éloigné de l'original, quoique essayant toujours de trouver des expressions de valeur équivalente à celles de l'anglais. Au vers 12, par exemple, Donne ne nous parle pas d'un soutien-gorge, mais d'un corset ; pour nous, le mot est associé au *vaudeville* du siècle passé, si bien que la traduction littérale aurait été une trahison. Plus loin, le poète distingue les mauvais esprits des bons en ce que *those set our hairs, but these our flesh*

133. Ici, la traduction de Rothschild est totalement fantaisiste :
Nu ! Nudité nue ! À toi ta joie est due.
Sans chair va l'âme, le corps veut chair non vêtue
À suivre son plaisir.
Pur jeu avec les mots – allant où ?

*upright.* Conserver l'expression anglaise aurait été une énormité d'un goût douteux. Tout cela prouve que, malgré l'us et l'abus de petits mots avec lesquels les écrivains actuels veulent nous épater, les langues du XXᵉ siècle sont moins [...] terrestres, plus pauvres et timides que celles des XVIᵉ et XVIIᵉ siècles [...]. Les modernes [...] n'arrivent pas à se réconcilier avec leur corps. Le langage reflète cette situation. Les choses ont un nom, et quand ce nom devient indicible, c'est que l'infection de la vie a atteint également les mots [134].

Ces lignes franches et modestes, j'ai tenu à les citer longuement pour leur faire dire tout ce qu'elles disent – même entre les lignes. Paz ne cache pas son jeu : il s'agit d'une adaptation plutôt que d'une traduction. Il a donc « espacé », mais pas au point, dit-il, de perdre tout rapport au poème original ; pas au point, dit-il encore, « de trouver des expressions de valeur équivalente à celles de l'anglais ». Nous verrons, tout de suite, que cette expression qui paraît faible, ou convenue, recèle une vérité *précise.* Les lignes qui suivent ne sont, en vérité, pas liées à cette expression, comme il y paraîtrait. Mais elles sont importantes : à la différence de Fuzier et Denis, et de Rothschild, il est clair que Paz veut absolument éviter le scabreux, le vaudevillesque, le grossier là où, à la traduction, il pourrait *ressortir* (ce qui arrive souvent, pour tel élément, en traduction). Il le veut, parce que pour lui l'essence du poème n'est pas dans ces choses-là : la situation de *Going to bed* n'est pas celle d'une maîtresse du XIXᵉ siècle qui se déshabille devant son amant. Il remplace donc *corsé,* qui renvoie à *busk,* par *corpiño,* soutien-gorge.

> Ese feliz corpiño que yo envidio,
> Pegado a ti como so fuese vivo :
> ¡ Fuera ! [...].

Traduction très libre et en même temps très correspondante de

> *Off with that happy busk, which I envie,*
> *That still can be, and still can stand so nigh.*

Placé *après,* le *fuera* est presque plus fort que le *off* anglais – et surtout la rhétorique de

> *That still can be, and still can stand so nigh*

134. Octavio Paz, *Traducción : literatura y literalidad, op. cit.,* pp. 29-30.



a été remplacée par une phrase qui dit à la fois autre chose (« collé à toi comme s'il était vivant ») et la même chose, l'adhérence opiniâtre et muette du soutien-gorge aux seins. Recréation subtile, qui va certes – juste ici – au-delà de la traduction (si l'on tient absolument – j'y ai moi-même tenu si longtemps, maintenant je m'interroge ! – à séparer traduction et recréation, ou plutôt à chercher la ligne de partage qui les sépare). Mais surtout, ce qui frappe, c'est l'*orientation décidément modernisante de la traduction.* Que Paz ne dit pas – sauf d'un côté inattendu, lorsqu'il déclare qu'on ne peut pas traduire

> *Those set our hairs, but these our flesh upright*

directement, à cause de la « timidité » des langues modernes – en quoi il soulève une question bien réelle [135].

Si ces deux précautions de Paz sont, finalement, autre chose que des prudences de détail, mais dissimulent des décisions fondamentales pour la traduction du poème – ne pas l'orienter vers le scabreux, ne pas chercher, à cause de nous, de notre rapport aux choses du corps et de la conséquence que cela a sur le langage, à faire passer ce qui, chez Donne, est *naturel,* et qui pour nous serait une « énormité », l'essentiel est dans la manière dont Paz opère son adaptation/traduction. La « liberté » est d'abord, en effet, assez visible.

> No es enemigo el enemigo
> Hasta que no lo ciñe nuestro mortal abrazo

est bien différent de

> *The foe oft-times having the foe in sight,*
> *Is tir'd with standing though he never fight.*

Non seulement est différent, mais introduit dans le poème une note de *mort,* et d'*étreinte mortelle* (*mortal abrazo*) qui n'est pas chez Donne. D'un autre côté, ce qui n'est que *rhétorique aléatoire* chez Donne, ou humeur du moment exprimée de la sorte

135. Fuzier et Denis, eux, pour ne pas dire le « nom indicible » (bander), ont choisi un mot inintelligible (sauf à consulter un dictionnaire d'ancien français) :

Il peut bien faire *arcer* le poil, mais pas la chair.

Signalons tous les mots obscurs de leur traduction : *busc, tortil,* et surtout *affiquets,* qui pourtant ne doit rendre que le simple *Gems* (v. 35). Archaïsme hermétisant.

(puisqu'on ne va plus voir apparaître de métaphore guerrière : l'Aimée est Terre-Neuve, non Belle Ennemie), acquiert un poids nouveau, métaphysique presque, chez Paz. L'adaptation apparaît alors comme le surgissement d'un *nouveau poème* qui possède son *unicité* et, à partir d'elle, entre dans un jeu d'espacement et de non-espacement avec *Going to bed* extrêmement serré et subtil.

La « liberté » se voit aussi au *compactage*, ou *condensation*, que Paz réalise à certains moments pour se débarrasser, semble-t-il, de certaine linéarité rhétorique de Donne, et de certaine préciosité : là encore, direction inverse de celle de Denis et Fuzier. Ainsi, les vers 11-18 :

*Off with that happy busk, which I envie,*
*That still can be, and still can stand so nigh.*
*Your gown going off, such beautious state reveals,*
*As when from flowry meads th'hills shadow steales.*
*Off with that wyerie Coronet and shew*
*The haiery Diademe which on you doth grow :*
*Now off with those shooes, and then safely tread*
*In this loves hallow'd temple, this soft bed*

deviennent, dans les vers 12-16 (forte réduction – le total des vers des deux poèmes étant le même) :

Ese feliz corpiño que yo envidio,
Pegado a ti como si fuese vivo :
¡ Fuera ! Fuera el vestido, surjan valles salvajes
Entre las sombras de tus montes, fuera el tocado,
Caiga tu pelo, tu diadema [...].

Tout cela a été condensé, rassemblé (souvenons-nous avec Carey que le « compactage » est un trait fondamental chez Donne) – comme les trois *fuera*, et l'énumération abrégée des atours qui tombent (*busk/corpiño, gown/vestido, Coronet/tocado, haiery Diademe/pelo, tu diadema*).

*Your gown going off, such beautious state reveals,*
*As when from flowry meads th'hills shadow steales*

est changé en

Fuera el vestido, surjan valles salvajes
Entre las sombras de tus montes, [...]



le changement allant dans le sens d'une suppression du rhétorique chez Donne, remplacé par une image magnifique qui, elle, « espace » fort, dans le sens poétique du nouveau poème.

Une troisième liberté consiste – elle n'est pas très différente – à *simplifier*, comme il est apparent, et le lecteur pourra s'en rendre compte tout de suite, dans les deux pauses « discursives/religieuses » du poème. Ainsi les vers 19-24 de Donne :

*In such white robes, heaven's Angels us'd to be*
*Receavd by men ; Thou Angel bringst with thee*
*A heaven like Mahomets Paradise ; and though*
*Ill spirits walk in white, we easly know,*
*By this these Angels from an evil sprite,*
*Those set our hairs, but these our flesh upright*

deviennent dans les vers 18-23 :

También de blancas ropas revestidos los ángeles
El cielo al hombre muestran, más tú, blanca, contigo
A un cielo mahometano me conduces.
Verdad que los espectros van de blanco
Pero por ti distingo al buen del mal espíritu :
Uno hiela la sangre, tú la enciendes.

C'est-à-dire quelque chose de plus simple et de plus explicité que chez Donne, sauf pour le dernier vers que Paz a « censuré » :

*Those set our hairs, but these our flesh upright.*

Uno hiela la sangre, tú la enciendes.

Espacement, compactage et simplification sont accompagnés à leur tour d'une *totale liberté* par rapport à l'architecture formelle de l'original, et d'un total renoncement à une tonalité archaïque – pour laquelle Paz, solidement appuyé sur le Siècle d'or espagnol, n'aurait eu aucun mal à trouver des matériaux, on s'en doute. Ce qui surgit ici, c'est donc un *poème moderne*, en « vers libres ». Un poème comme en a écrit, entre autres, Paz. Mais ce poème *moderne*, « débarrassé » donc de tout l'*archaïsme* du poème de Donne – si l'on considère que, dans ce poème, les parties rhétoriques/ratiocinantes sont archaïques au sens, pour nous, de « vieillies » –, en est d'autant plus axé sur ce qu'on peut

appeler l'« essence », le « noyau », le « dit » du poème, ou son « intentionnalité » (et la chose saute aux yeux *sans analyse*). Solidement axé à cet essentiel du poème, il entretient un *double rapport* avec lui, que nous allons détailler :

1) il conserve – à une exception près – *tous ses traits langagiers et poétiques* fondamentaux (tels que nous les avons analysés) ;

2) il les *transmue* parfois dans son *universum* propre, qui est l'*universum* hispanique, en soulignant à juste titre qu'il existe un lien – avoué par Donne – entre sa poésie et celle des Espagnols.

Regardons de près les « segments » essentiels du poème que nous avons analysés, et que Fuzier-Denis ont systématiquement manqués.

La série des *off* : nous en avons déjà parlé, et évoqué la « brillante » solution du Mexicain. Mais observons que le manque du premier *off*

*Off with that girdle*
(v. 5)

(Fuzier-Denis : Ôtez cette ceinture)

est compensé par un jeu savant sur *ciñe* (v. 4), *ceñidor, desciñe* (v. 5) :

Hasta que no lo ciñe nuestro mortal abrazo.
Tu ceñidor desciñe, meridiano [...].

Compensé, pourquoi ? Parce que la force, la violence du premier *off* est dite par *desciñe* et par le fait que cet acte, que *desciñe* (dégrafe) un *ceñidor* (ceinture), que la violence de ce premier geste de déshabillage est comme *annoncée* par le vers libre précédent, où il est question de l'ennemi : ennemi que *ciñe*, ceint, notre « mortelle étreinte ». Le *desciñe* renforce en outre la chaîne des privatifs de Donne. À

| | |
|---|---|
| Unpin *that spangled breastplate* (v. 7) | desprende (v. 7) |
| Unlace *your self* (v. 9) | Desenlaza tu ser (v. 10) |

s'ajoute

Tu ceñidor *desciñe* (v. 5)

pour

*Off with that girdle* [...] (v. 5).

Ni au vers 9



*Unlace your self*

ni aux vers 44-45

[...] *shew*
*Thy self* [...]

Paz ne « manque » le *self* – chaque fois avec une solution différente :

Desenlaza *tu ser*
(v. 10)

descúbrete [...].
(v. 44)

Ainsi, la liberté n'exclut pas, et de loin, le rapport précis, le rendu ponctuel *de l'essentiel*.

Mais nous voulons savoir, surtout, comment Paz a traduit les vers 25-35, le centre de notre poème.

Je laisserai incommentées les « solutions » apportées à la traduction des vers 25-31 – où liberté et correspondance étroite alternent avec aisance.

Il est certain que Paz parvient à traduire les vers 25-26.

*Licence my roaving hands, and let them go,*
*Before, behind, between, above, below*

sans aucun problème :

Deja correr mis manos vagabundas
Atrás, arriba, enfrente, abajo y entre,

là où Fuzier et Denis échouent lourdement (*lourdement* stricto sensu) :

Laisse, laisse quêter ma main buissonnière
Par-dessus, par-dessous, entre, devant, derrière !

(« lourd » est « *par-dessus* », « *par-dessous* », « lourd » mettre à la fin « *derrière* »)
et là où Rothschild poursuit ses fantaisies érotiques :

Licence veut ma main rôdeuse, qu'elle erre
En haut, en bas, entre-deux, devant, derrière [...].

Dira-t-on que « l'espagnol permet... » ? Que c'est Paz « le grand poète » ?

Mais à partir du vers 32 une surprise nous attend. Voilà, en effet, comment sont traduits les vers 33-35 de Donne :

*Full nakedness ! All joyes are due to thee,*
*As souls unbodied, bodies uncloth'd must be,*
*To taste whole joyes* [...].

La plena desnudez es goce entero :
Para gozar la gloria las almas desencarnan,
Los cuerpos se desvisten[136].

Version que nous percevons aussitôt comme magnifique – mais libre, plus que libre. Il n'y a plus de *joyes*. Certes, les vers correspondent sur d'autres points à Donne : *Full nakedness/plena desnudez*, Paz ne s'y trompe pas, *Unbodied/desencarnan, uncloth'd/desvisten*, les privatifs sont là. Mais les *joies* ? Mais – la joie poétique ? Elle est devenue *goce*. Et *goce* de quoi ? De la *gloria*. Comme il a été dit (en note), *goce* et *gloria* sont malaisément traduisibles en français. *Goce*, jouissance, en un sens fort, intense, étendu, actif, presque âpre, fait penser à la *fruitio* augustinienne. Écho multiplié de

*To* taste *whole joyes.*

Il y a du « goûter[137] » – *gustar* – dans *goce*. Mais ce *goce*, plus directement que la « jouissance » et le « jouir » français, peut être lié à une *joie*, forte, intensive, habitant l'être entier. Paz – n'oubliant pas *whole* non plus – dit d'ailleurs *goce entero*.

Ce *goce* est *goce* de quelque chose qui se donne dans la nudité de l'âme ou du corps : la *gloria*. La *gloria* n'est pas la gloire, ou plutôt, notre « gloire » n'est plus la *gloria*, ce qu'elle était peut-être autrefois, au XVI^e^ ou au XVII^e^ siècle. *¡ Qué gloria !* dit-on encore en espagnol pour parler de quelque chose de

136. Littéralement :
La pleine nudité est entière jouissance :
Pour jouir de la gloire les âmes se désincarnent,
Les corps se dévêtent.

Mais *goce* est bien plus que « jouissance », et *gozar* que jouir. *Goce* et *gozar* sont des signifiants fondamentaux de l'espagnol. De même, *gloria* n'est pas simplement *gloire*.

137. Ellrodt fait justement remarquer à propos de l'amour dans la poésie de Donne que « la sensualité [s'y] révèle purement tactile [...] il aime dépouiller, dévoiler, dénuder, non pas au regard (il n'a rien du "voyeur"), mais au toucher » (*L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*, *op. cit.*, pp. 141-142).



splendide. La *gloria* est l'état de rayonnement, de splendeur, de floraison – ce que la poésie en français garde quand elle parle de la « gloire » des arbres en fleurs au printemps –, mais *gloria* est plus forte que gloire. La différence avec le *gloire* français, même à sa pointe poétique, c'est que, de la *gloria*, on peut *gozar* ; que la *gloria* est à la fois ce que désire le *goce* et ce qui donne du *goce*. Solidement soudés l'un à l'autre, *gozar* la *gloria*, *goce* et *gloria* s'illuminent mutuellement. La « gloire » des amandiers au printemps ou des peupliers à l'automne, chez nous, ne donnent pas de « jouissance ». Ni celle de la lumière d'été.

Pourquoi Octavio Paz a-t-il choisi ce signifiant central, *goce*, pour « traduire » *joyes*, alors qu'il avait à sa disposition *alegría*, et sans doute d'autres mots hispaniques ? Nous l'ignorons, ou plutôt pressentons ceci : que pour Paz, à la *proposition de vérité poétique*

*Full nakedness ! All joyes are due to thee,*

à la force métaphysique de cette proposition (où chaque mot pèse, y compris *nakedness* et *due*, que nous n'avons pas interrogés), devait correspondre une proposition-de-vérité issue du plus profond du monde métaphysique et poétique hispanique :

La plena desnudez es goce entero [...].

Et que, ce que ne disait pas Donne, c'est-à-dire ce que *goûtent* les *entières joies*, ce pourquoi les âmes et les corps se dépouillent, la traduction pouvait le dire – le dire comme le dit la tradition hispanique :

Para gozar la gloria [...].

Autrement dit : la nudité est gloire. Gloire non regardée, *mirada*, mais jouie, goûtée, *gozada*. *Entièrement* signifie justement ici : goûtée, touchée. Ce qui n'est que regardé n'est que partiellement *gozado*. Paz rejoint alors ici Donne et son goût du substantiel, du toucher, du tactile. Des « joies essentielles ». Le poète anglais aurait-il pensé, cependant, cette essence que goûtent les joies comme *glory*, gloire, *gloria* ? La question peut rester ouverte. Ce qui est sûr, c'est que la traduction de Paz se meut à la même hauteur métaphysique et poétique que *Going to bed*, à partir de son *universum* propre.

Pour finir, je veux brièvement examiner les deux derniers vers du poème, car ce sont ceux où Paz « commet sa seule faute » – si l'on peut dire –, là où Rothschild atteint, lui, sa (presque) seule réussite [138].

*To teach thee, I am naked first : why than*
*What needst thou have more covering then a man.*
(v. 47-48)

Mírame, ven, ¿ qué mejor manta
Para tu desnudez, que yo, desnudo ?

Vers certes très beaux, dignes des troubadours, qu'ils rappellent indirectement, mais Donne ne dit pas *more covering than I*, ou quelque chose du genre ; il dit – suivant son goût de l'abstraction, de la généralisation d'une expérience :

*more covering* then a man.

Pourquoi *que yo, desnudo* ? J'avance l'idée que c'est là, à la fin de cette belle traduction, qui, comme l'original, est une *adresse* à la femme aimée, que c'est là la « signature » de l'homme, et certes du « grand poète » qu'est Paz. C'est lui, pas *a man* en général, qui est la *mejor manta*, le meilleur manteau. Récompense après le long travail du poème donné en « offrande » (Masson) à *Going to bed* et à son interlocutrice. C'est moi. D'ailleurs, le poème de Donne a bien été *dénudé* : nous disions modernisé, rajeuni, simplifié, etc. Tout cela veut dire : dénudé. Là où Fuzier et Denis l'ont sur-habillé, Paz l'a dés-habillé. Et ce qui est apparu, c'est sa *gloria*, dont nous jouissons encore.

## AUGUSTE MOREL,
## *DE SA MAISTRESSE ALLANT AU LICT*

Cette troisième version française de *Going to bed*, la première dans le temps, n'avait pas attiré mes recherches : il fallait aller

138. Pour t'enseigner, le premier, nu je suis. Quoi,
Pour te couvrir est-il mieux qu'homme sur toi ?

À quelques afféteries près – tout juste plus de fantaisies ou de déformations que chez Fuzier et Denis :

Regarde, je suis nu. Je ne vois pas pourquoi
Tu te voudrais couvrir d'autre chose que moi.



à la Bibliothèque nationale, exhumer une revue oubliée, le *Navire d'argent*, tout cela pour une traduction dont Legouis, habituellement assez équitable, se demandait si elle était en vers ou en prose, constatait qu'elle était écrite en français du XVIᵉ siècle et qu'elle comportait de graves erreurs. Il était clair que le jeu n'en valait pas la chandelle. Qui, en outre, était cet Auguste Morel ? Quand Pierre Leyris m'apprit qu'il avait la version de Morel, je sautai néanmoins sur l'occasion. Et ce fut ma troisième surprise – une surprise agréable. Car la traduction de Morel pouvait être considérée comme un poème du XVIᵉ siècle français, écrit dans la fraîche langue fleurie, encore un peu maladroite, de l'époque. Le « Ça, Madame, venez » et le « Ha, mon Amérique » ne peuvent pas ne pas rappeler Ronsard et les poètes de la Pléiade. Les relectures de la traduction confirmèrent cette impression de « bonheur ». « Ce n'est pas le traducteur qui doit être heureux, mais la traduction », cet aphorisme de Jean-Yves Masson s'applique très bien ici. Car c'est une traduction indubitablement heureuse [139]. Heureuse, parce qu'elle est écrite, non seulement dans cette « fraîche langue fleurie », mais parce qu'elle paraît réellement surgir du fond de cette langue. Oui, la traduction paraît être un poème d'époque écrit avec la tonalité poétique de l'époque. Son archaïsme n'est pas celui, apprêté, corseté, de Fuzier : c'est le retour le plus naturel possible à un état de langue poétique qui est « archaïque » au sens de premier, d'originaire, au sens des *corês* grecques. Ici *archaïque* signifie aussi bien irradiant une jeunesse ; et c'est tout ce qui nous attire dans les textes de notre XVIᵉ siècle français, c'est tout ce qui fait l'objet de notre *regret*, de notre nostalgie : comme cette langue s'est retirée définitivement dans sa jeunesse sans âge, comme nous ne pouvons pas l'écrire (Balzac l'a fait, pour la prose, avec les *Contes drolatiques*, Courier l'a fait en complétant dans le même sens que lui *Daphnis et Chloé*,

139. J.-Y. Masson, « Territoire de Babel. Aphorismes », *in Corps écrit* nº 36, PUF, Paris, 1990, p. 160. Et, de fait, le minimum de renseignements pris sur Morel, d'abord, m'apprit qu'il avait été, ensuite qu'il n'avait pas été, sûrement, un traducteur heureux. Morel n'est rien moins que le traducteur d'*Ulysse* de Joyce, comme le dit la mention : « Traduction intégrale par Auguste Morel. » Mais il y a aussi l'existence de Stuart Gilbert, et la révision entièrement assumée par Valery Larbaud et Joyce lui-même. On a de bonnes raisons de penser que Morel trouva le rôle qui lui était assigné – par rapport probablement au travail effectif qu'il avait eu à accomplir – quelque peu ingrat : un effacement du traducteur comme multiplié par l'invasion d'un « conseiller linguistique » (Gilbert), d'un réviseur de poids (Larbaud) et de l'auteur lui-même, dont la passion pour les questions de traduction n'en faisait sûrement pas un lecteur inerte.

traduit par Amyot), nous essayons de puiser dans son « trésor » pour traduire les œuvres de toutes sortes. Les mots français du XVI[e] siècle nous semblent plus vivants, plus neufs, plus ailés, menant une autre vie que les nôtres, une vie plus aérienne et plus substantielle à la fois, à laquelle reste associée une certaine gaucherie, qui néanmoins ne devient pas un « défaut », mais contribue à donner une *aura* à ces mots, ces tournures, cette langue. Mais pour autant cette langue du XVI[e] siècle ne se prête pas réellement au rôle de « trésor » qu'on veut lui faire jouer : un mot, une tournure, se transplantant difficilement ; ils gardent leur passéité et détonnent facilement au milieu de *nos* mots : tout traducteur qui a essayé de rendre des diminutifs espagnols ou italiens par des diminutifs français du XVI[e] siècle en a fait l'expérience. Ce pourquoi l'archaïsme ponctuel ne se soutient pas et est toujours conduit à devenir archaïsme systématique : seule façon d'éviter le disparate et l'artificiel.

La traduction de Morel est donc *entièrement* archaïsante, systématiquement archaïsante, jusque dans l'orthographe des mots. Bien qu'elle abandonne la rime, la prosodie trop stricte, elle nous apparaît d'abord comme un poème français de cette époque – un poème que Ronsard aurait *osé* écrire (ce dont il aurait été incapable) –, jusque dans sa subtile gaucherie*.

## UNE NOUVELLE TRANSLATION DE DONNE EN FRANÇAIS

Même si l'analyse de la traduction de Morel a été positive, l'examen général des traductions de Donne en français donne lieu à un bilan négatif. Aucune traduction existante n'est satisfaisante *aujourd'hui*. Nous ne serions pas satisfaits d'une traduction de Donne par Morel qui nous restituerait toute l'œuvre du poète sur ce mode. Il y a donc lieu d'éclairer les présuppositions d'une nouvelle – et décisive – *translation* de Donne en France, et celles de futures *retraductions* qui ne répètent pas les antérieures.

* Chapitre interrompu ; cf. Note de l'éditeur.



C'est là la face *productive* de notre travail critique. Pour ce travail, nous ne sommes pas entièrement dans le vide. Sans doute la situation est-elle telle que nous l'avons décrite : qui veut lire Donne *en français* aujourd'hui en est réduit à la portion congrue. Pourquoi cette *absence* de Donne ? Mais Donne est-il *totalement* absent ? Non, et d'abord parce qu'il n'est pas *oublié*, ni considéré comme hors de notre sphère d'intérêt poétique. Ensuite, il y a la critique, l'ouvrage d'Ellrodt, chef-d'œuvre du genre. Cela ne remplace pas la traduction, mais fait partie du tout de la *translation* d'une œuvre[140].

Penser à une nouvelle translation de Donne en français, c'est d'abord penser à Donne, et surtout le *repenser*. Qui est Donne ? Qui est cet auteur qu'on veut translater et traduire ? Qui est cet homme qui, sur son premier portrait, faisait porter la devise :

> Antes muerto que mutado
>
> (Plutôt mort que changé)

et dont la vie et l'œuvre nous paraissent à la fois unes et changeantes ?

Était-ce un poète ? Sans doute, encore que l'on nous dise qu'il ne s'est jamais pris pour un poète, même du temps où il « poétisait » beaucoup, et qu'il n'ait guère publié de son vivant.

Mais Donne n'a pas toujours écrit des poèmes. Il n'a plus écrit, d'abord, les mêmes poèmes, puis il a cessé d'écrire peu à peu des poèmes, ou presque.

En restant écrivain. Car, indépendamment des divers ouvrages qu'il avait écrits, y compris du temps de la floraison poétique, il était devenu, pour les contemporains, du plus grand poète de l'époque le plus grand *sermonnaire* d'Angleterre : tout Londres se pressait pour l'écouter. Et ces sermons étaient aussi des *œuvres d'écriture*.

Voilà Donne, tel que nous le montrent Ellrodt et Carey. Ils nous apprennent, une fois pour toutes, que pour connaître et

140. Les dossiers de L'Âge d'Homme, nous l'avons dit, mis à part quelques articles isolés, comme ceux d'Ellrodt et Rothschild, sont d'une érudition accablante et opaque propre à faire reculer tout lecteur en quête d'initiation. L'érudition n'a rien de critiquable en soi. Mais lorsqu'il n'y a qu'elle, c'est-à-dire lorsqu'il n'y a pas, par ailleurs, des dossiers *ouvrant* Donne au public français, cela n'est vraiment pas aider la *translation* de Donne que de s'enfermer dans un tel savoir hermétique. *Pour qui* sont ces dossiers Donne ?

goûter l'œuvre de Donne, il ne faut pas s'arrêter à la poésie, il faut aller à ses proses. Même si c'est pour revenir encore et encore à sa poésie.

Tous les recueils de Donne qui ont existé jusqu'à présent sont doublement insuffisants. Tous, d'abord, ne sont que des recueils de poèmes. Ces recueils, ensuite, ont chacun leurs limites. Le choix de Legouis est, dans l'ensemble, excellent, quoiqu'il y manque trop d'élégies (dont *Going to bed*). Mais il y a des épithalames, *Of the Progress of the Soule*, etc. Le lecteur de Donne n'a jamais eu affaire à une poésie aussi diverse. Le choix de Gros est plus sélectif, et sans cohérence propre. Celui de Denis et Fuzier est plus que sélectif, il est restrictif. Certes, beaucoup d'élégies, de pièces profanes courtes et de sonnets, mais aucune pièce de commande, et, surtout, une égarante division entre partie « profane » de l'œuvre et partie « sacrée » censée ordonner les pièces « dans le sens d'une ascension spirituelle » (Poisson). Dans ce recueil, la diversité-unité propre à Donne n'apparaît pas.

Ainsi faut-il dépasser l'idée d'un recueil poétique – si l'on veut que *translation* il y ait – pour s'orienter vers celle d'un volume recueillant toutes les formes d'écriture (proses, poésies) du poète. Pour plusieurs raisons. D'abord, le *même réseau* d'images, de termes, de représentations, de figures, relie les poèmes « profanes » et « sacrés », les lettres, les sermons, les livres. Par conséquent, la lecture de tel poème illumine un sermon, ou une lettre, et vice versa, celle d'un passage « brûlant » des sermons *illumine le monde poétique* de Donne. Ensuite, parce qu'un tel volume nous donnerait à voir Donne comme ce qu'il est : *un poète et auteur chrétien.* Comme Milton ou Hopkins. Donne est d'un bout à l'autre de sa vie un auteur chrétien. Il l'est autant dans l'amour « profane » que dans la prière, la lettre ou le sermon. C'est un des grands auteurs chrétiens anglais de notre tradition, que nous devons accueillir et révéler *comme tel*, que nous soyons chrétiens ou pas.

Il n'y a vraiment aucune raison d'exclure les « sermons » et les « dévotions ». Et c'est la dernière raison qui justifie leur intégration : ces sermons sont forts, beaux et émouvants, souvent terribles. Voyez, par exemple, le *dernier* qu'il ait prêché, *Death's Duell* :



Mais *nous* qui mourons à présent et dormons au royaume des morts, *nous* devons tous subir cette mort posthume, cette mort après la mort, que dis-je, cette mort après l'ensevelissement... lorsque les corps de ceux-là mêmes qui ont été les enfants de parents royaux et les parents d'enfants royaux doivent dire à la Corruption, Tu es *mon* père, et au Ver, Tu es *ma* mère et *ma* sœur. Lamentable énigme, que le même ver doive être et *ma* mère, et *ma* sœur, et *moi-même*. Lamentable inceste, que *je* doive épouser à la fois *ma* mère et *ma* sœur..., que *ma* bouche doive être emplie de poussière et que le ver doive se repaître de *moi* et s'en délecter[141].

Ou ceci, sur la foi et la raison :

Un homme ne peut croire sans connaître. Conscience inclut science : conscience est plus que connaissance, mais elle est d'abord connaissance.
Entre la foi et la raison il n'y a pas continuité, mais contiguïté ; elles ne procèdent pas l'une de l'autre, mais elles se touchent ; elles ne sont pas de même étoffe, mais s'enveloppent l'une l'autre[142].

Ou le fameux passage sur l'homme qui n'est pas une île, immortalisé par Hemingway :

Nul homme n'est une île qui forme un tout en soi ; chacun est un morceau du continent, une partie de la grande terre ; si une motte est emportée par la mer, l'Europe en est amoindrie, autant que s'il s'agissait d'un manoir appartenant à ta famille ou à toi-même ; la mort de tout homme me diminue, car je suis impliqué dans l'humanité ; n'envoie pas demander pour qui sonne le glas ; il sonne pour toi[143].

Ou ceci, plus poétique et surprenant :

Au paradis, les fruits sont mûrs dès le premier jour, le Ciel est un éternel automne[144].

Ou ceci, sur cette incarnation qui le fascinait autant que ce que Bonnefoy a appelé l'« excarnation » :

Si un signe me fait défaut, je n'en cherche point d'autre que celui-ci, que Dieu a été fait pour moi ; ce que l'Église et les Pères de l'Église

141. *In* Ellrodt, *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*, *op. cit.*, p. 132.
142. *In John Donne*, L'Âge d'Homme, *op. cit.*, p. 28.
143. *Ibid.*, p. 8.
144. *In* Carey, « Au sujet de John Donne », *op. cit.*, p. 115.

ont bien exprimé par le mot incarnation, car il reconnaît et indique que Dieu a été fait ma chair : il n'eût pas été étrange que lui, qui est esprit, ait été fait mon esprit, mon âme, mais il a été fait ma chair. C'est pourquoi les Pères se sont plu eux-mêmes dans la variation de ce mot : à ce point qu'Hilaire appelle *corporationem* le fait que Dieu revête mon corps ; et Damascène appelle *inhumanationem* le fait que Dieu devienne cet homme, cette âme, ce corps, et Irénée appelle *Adunationem*, et Nysen *Contemperationem*, un mélange, dit l'un, une unification, dit l'autre, des deux, de Dieu et de l'homme, en une personne[145].

Legouis nous met en garde contre une surestimation de ses sermons – qui se ferait au détriment du grand-œuvre poétique[146]. Il dénonce l'effet que produisent, non les sermons tout entiers, mais « certains passages bien choisis ». Mais il n'est pas question de valoriser la prose de Donne au détriment de sa poésie, ni même de se demander si cette prose a la « même importance que sa poésie[147] ». Quant aux « passages bien choisis » (et certainement, le volume Donne comprendrait aussi bien des sermons entiers que des extraits), leur problème est à replacer au niveau de l'*architectonique* du nouveau « recueil » : comment s'opérerait le choix des poèmes, des proses, les découpages de certaines proses, comment cela serait-il accompagné de paratextes, de témoignages historiques, d'éléments iconographiques – ce n'est évidemment plus de notre ressort, puisque maintes architectoniques sont pensables. Nous n'avons, nous, qu'à projeter l'idée et les contours d'un nouveau recueil qui soit une *vraie* translation. Le « héros » de Hofmannsthal, dans les *Lettres du voyageur à son retour*[148], se redit volontiers face à ces Allemands qu'il trouve dissociés et fragmentaires, *the whole man must move at once*[149].

Eh bien, pour arriver à nos rives, *the whole Donne must move at once*.

145. John Donne, *Sermons* VI, 178, *in* Ellrodt, *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*, *op. cit.*, pp. 221-222.
146. Legouis, *in* Donne, *Poèmes choisis*, *op. cit.*, p. 20.
147. *Ibid.*, p. 20.
148. Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, Gallimard, Paris, 1980, trad. J.-C. Schneider et A. Kohn.
149. *Ibid.*, p. 176.





Pour réfléchir concrètement sur les principes d'une retraduction de Donne (et de sa poésie au premier chef), nous disposons, semble-t-il, de deux chemins.

Le premier consiste à s'appuyer sur les quelques traductions réussies de Donne – à l'heure actuelle. Le second à reprendre la discussion sur la traduction poétique des poètes de la tradition là où nous l'avons laissée.

Voyons le premier chemin. De traductions de Donne réussies, c'est-à-dire semblant ouvrir une voie-de-traduction, il y en a à ma connaissance trois : il y a celles d'Yves Bonnefoy, déjà mentionnées, et celle d'Ellrodt, le *Nocturne sur la sainte Lucie, le jour le plus bref*, qui, dit-il modestement, « laissera seulement deviner la puissance d'envoûtement [de l'original][150] ». Le lecteur jugera sur pièces.

*A nocturnall upon S.* Lucies *day,*
*Being the shortest day*

*'Tis the yeares midnight, and it is the dayes,*
Lucies, *who scarce seaven houres herself unmaskes,*
*The Sunne is spent, and now his flasks*
*Send forth light squibs, no constant rayes ;*
*The worlds whole sap is sunke :*
*The generall balme th'hydroptique earth hath drunk,*
*Whither, as to the beds-feet, life is shrunke,*
*Dead and enterr'd ; yet all these seeme to laugh,*
*Compar'd with mee, who am their Epitaph.*

*Study me then, you who shall lovers bee*
*At the next world, that is, at the next Spring :*
*For I am every dead thing,*
*In whom love wrought new Alchimie.*
*For his art did expresse*
*A quintessence even from nothingnesse,*
*From dull privations, and leane emptinesse :*
*He ruin'd mee, and I am re-begot*
*Of absence, darknesse, death ; things which are not.*

150. *In John Donne*, L'Âge d'Homme, *op. cit.*, p. 23.

*All others, from all things, draw all that's good,*
*Life, soule, forme, spirit, whence they beeing have;*
*I, by loves limbecke, am the grave*
*Of all, that's nothing. Oft a flood*
*Have wee two wept, and so*
*Drownd the whole world, us two; oft did we grow*
*To be two Chaosses, when we did show*
*Care to ought else; and often absences*
*Withdrew our soules, and made us carcasses.*

*But I am by her death, (which word wrongs her)*
*Of the first nothing, the Elixer grown;*
*Were I a man, that I were one,*
*I needs must know; I should preferre,*
*If I were any beast,*
*Some ends, some means; Yea plants, yea stones detest,*
*And love; All, all some properties invest;*
*If I an ordinary nothing were,*
*As shadow, a light, and body must be here.*

*But I am None; nor will my Sunne renew.*
*You lovers, for whose sake, the lesser Sunne*
*At this time to the Goat is runne*
*To fetch new lust, and give it you,*
*Enjoy your summer all;*
*Since shee enjoyes her long nights festivall,*
*Let mee prepare towards her, and let mee call*
*This houre her Vigill, and her Eve, since this*
*Both the yeares, and the dayes deep midnight is.*

Traduction de Robert Ellrodt :
*Nocturne sur la sainte Lucie, le jour le plus bref*

C'est le minuit du jour au minuit de l'année :
Sept heures seulement Lucie montre sa face ;
Le soleil épuisé lâche en l'espace
Non des rayons, mais de faibles fusées ;
Sous terre est descendue
Toute sève en ce monde, et la terre goulue
Boit l'universel baume ; toute vie y reflue
Comme aux pieds de ce lit : pourtant ce cénotaphe
Semble riant auprès de moi, son épitaphe.

Étudiez-moi donc, vous qui devrez aimer
En ce monde à venir qu'est la saison prochaine :
Je suis toute chose défunte et vaine



Que l'alchimiste Amour ait transmuée.
Il sut, d'un art suprême,
Tirer des privations, de la maigreur extrême,
Du vide et du néant la quintessence même :
M'ayant détruit d'abord, il me recomposa
D'absence, d'ombre et de mort – choses qui ne sont pas.

Il n'est homme ici-bas qui ne tire son bien –
Vie, âme, forme, esprit – de toutes créatures :
L'amour est l'alambic où ma nature
Se distille de tout ce qui n'est rien.
Nos pleurs ont souvent sous leurs flots
Noyé le monde entier, nous deux ; souvent, sitôt
Surgi, l'émoi jaloux fit de nous deux chaos ;
Et notre âme, souvent en extase ravie,
Abandonnant le corps, nous a laissés sans vie.

Mais la mort de l'aimée (ah ! ce mot lui fait tort !)
Fait de moi l'élixir du Néant primordial.
Je le saurais, si j'étais homme encore ;
Je pourrais bien, si j'étais animal,
Choisir et convoiter
Et, même plante ou pierre, aimer et détester ;
Tout être, oui, tout être a quelque qualité.
Si j'étais comme l'ombre un néant ordinaire,
Encore y faudrait-il un corps, une lumière.

Je ne suis rien qui soit : mon seul soleil est mort.
Ô vous, vivants amants, pour qui ce soleil moindre,
Courant au Capricorne, y cherche encore
Nouvelle ardeur pour mieux vous poindre,
Jouissez de votre été brûlant !
De sa nuit, sombre fête, elle jouit longuement :
À l'y rejoindre, il faut m'apprêter à présent,
Car cette heure est pour elle et vigile et veillée
En ce minuit profond du jour et de l'année.

Voilà une traduction en vers de belle venue, qui montre qu'on peut rimer sans rimailler. Il faut bien sûr la lire comme ce qu'elle est, comme un essai. Mais ce qui nous intéresse, ce sont ses tendances et ses orientations. Ni archaïsante ni modernisante, elle signale un chemin médian, un chemin un peu « classique ».

Un chemin qui, à cause du travail versificatoire homogénéisant, ne restitue peut-être pas tout à fait, parfois, ce qu'il y a de colloquial, de familier, chez Donne :

*Study me then, you who shall lovers bee*
*At the next world, that is, at the next Spring*
(v. 10-11) [151]

est rendu par

Étudiez-moi donc, vous qui devrez aimer
En ce monde à venir qu'est la saison prochaine [...].

Le second vers est plus noble en français. Cette (légère) tendance à l'ennoblissement atténue aussi d'autres éléments prosaïques chez Donne, comme les termes abstraits, dans ce cas métaphysiques :

*For his art did expresse*
*A quintessence even from* nothingnesse,
*From dull privations, and leane* emptinesse
(v. 14-16) [152]

Il sut, d'un art suprême,
Tirer des privations, de la maigreur extrême,
Du vide et du néant la quintessence même [...].

Savante et belle traduction, mais où le couple *nothingnesse/emptinesse* (viduité ?) s'estompe.

Points de détail ? Pour ce poème, certainement, mais ce genre de traduction poétique, si elle passait à l'acte, c'est-à-dire s'investissait dans un travail plus poussé et plus étendu, rencontrerait fatalement le problème de la « poétisation », celui du rendu des éléments prosaïques et colloquiaux chez Donne, sans parler de celui des éléments rhétoriques.

Les deux traductions d'Yves Bonnefoy, L'*Hymne au Christ, au dernier départ pour l'Allemagne* et *À Dieu, mon Dieu, dans ma maladie*, évidemment admirables, sont ce qu'Etkind appelle des traductions libres. Bonnefoy abandonne la rime et toutes les « formalités » trop ouvertement traditionnelles. Cette première liberté

151. Legouis, *in* Donne, *Poèmes choisis, op. cit.*, p. 93, traduit quasi littéralement :
Étudiez-moi donc, vous qui serez amants
au siècle prochain, c'est-à-dire au printemps prochain.
*Siècle* traduit mal *world.*
152. Legouis, *ibid.*, p. 93 :
Car son art exprima
la quintessence même du néant
du degré des privations inertes et de la maigre vacuité [...].



s'accompagne des diverses libertés exigées par l'interprétation et la transmutation poétiques.

Plus libre de ses mouvements qu'Ellrodt, préparé par son expérience de la traduction de Shakespeare, Bonnefoy résout ici comme en se jouant la question des colloquialismes de Donne d'une manière qu'il faut voir de près. Par exemple cette strophe de l'*Hymne au Christ* :

*Nor thou nor thy religion dost controule,*
*The amourousnesse of an harmonious Soule,*
*But thou would'st have that love thy selfe :* As thou
Art jealous, Lord, so I am jealous now,
*Thou lov'st not, till from loving more, thou free*
*My soule : Who ever gives, takes libertie :*
*O, if thou car'st not whom I love*
*Alas, thou lov'st not mee* [153].

Tu es jaloux, Seigneur. Bien, moi aussi.

La colloquialité de la version française n'est pas la même que celle de l'original. Elle est plus ramassée, plus concise, elle n'est pas *oratoire* comme chez Donne :

As *thou*
[...] so [...] *now* [...].

Dans sa douce brutalité, le « bien, moi aussi » semble rendre aussi le « *now* » anglais, ce *now* si essentiel dans cette poésie-au-présent qu'est celle de Donne. (« Bien, moi aussi » = « à mon tour d'être jaloux, maintenant ».)

Cette correspondance au présent de la réponse du poète à Dieu laisse de côté la tournure oratoire (rhétorique) de la phrase de Donne qui est chez lui, grâce au *now*, entièrement mariée, unie, à la tournure colloquiale.

Dire que Bonnefoy laisse ce côté oratoire, c'est dire qu'il *simplifie* et *densifie* légèrement le vers de Donne. Ce en quoi il va aussi, nous le savons, dans le sens du poète, qui aime le « compact », le « dense » et le « simple ». Mais cette décision de

153. Traduction du passage souligné, par Legouis, *in* Donne, *Poèmes choisis, op. cit.*, p. 197 :
Comme Tu es jaloux, Seigneur, moi aussi je suis jaloux maintenant.
Traduction de Fuzier et Denis, *Poèmes de John Donne, op. cit.*, p. 243 :
[...] tu es jaloux,
Seigneur, mais je le suis aussi [...].

simplification et de légère densification est une décision de traducteur ; je veux dire qu'elle n'est pas seulement dictée par le désir de correspondre à l'amour du compact, du dense chez Donne. Après tout, celui-ci aime aussi l'oratoire, le discursif, le précieux. Cette décision est dictée essentiellement par la manière dont l'acte de traduction poétique apparaît au traducteur, et certes, à ce stade, tout à fait consciemment[154]. Ce n'est pas seulement un traduire-à-la-Bonnefoy. C'est un traduire qui se laisse cerner très nettement, et d'abord par les quelques caractéristiques que j'ai évoquées, et qui ne sont pas propres à Bonnefoy seulement[155]. Ce traduire produit ce que Goethe appelait la *Verjüngung* (rajeunissement) ou *Verfrischung* (régénération, rafraîchissement). Les deux poèmes de Donne nous apparaissent comme neufs, comme jeunes, surtout après les lectures difficiles de leurs traductions – lectures difficiles, parce que nous ne lisions que du vieux[156]. Cette impression de rajeunissement est due à l'abandon de toute poétisation, de toute rhétorisation (« qui donne liberté ce faisant la réclame... », de Fuzier, poétise et rhétorise le colloquial et net « *Who ever gives, takes libertie* »), et aux légères procédures de simplification et de densification observables. La *Verjüngung* est un mouvement temporel : la traduction de Bonnefoy *présentifie* Donne, le met dans un « *now* » qui est à la fois le sien (temporellement et originairement) et le nôtre, et le sort du passé antiquaire dans lequel le temps lui-même et les traductions passéistes l'avaient mis. Que cela tienne parfois au choix d'un seul, d'un seul mot, la première strophe le montre, et les deux premiers vers de celle-ci :

*In what torne ship soever I embarke,*
*That ship shall be my embleme of thy Arke* [...].

154. Bonnefoy a défini les tâches et les formes d'une traduction de la poésie anglaise (pas seulement Shakespeare) dans sa postface à *Hamlet* (*Hamlet*, suivi de *Idée de la traduction*, Mercure de France, Paris, 1962).

155. On les retrouverait parfois, d'ailleurs plus accusées, chez Celan traducteur des poètes français ou anglais.

156. Version Fuzier et Denis, *Poèmes de John Donne*, *op. cit.*, p. 243 :

[...] tu es jaloux,
Seigneur, mais je le suis aussi ; ce n'est beaucoup
M'aimer si de l'amour tu n'affranchis mon âme :
Qui donne liberté ce faisant la réclame
Si peu te chaut qui j'aime, hélas,
Tu ne m'aimes donc pas.



Fuzier traduisant :

Quelle que soit *la nef rompue* où je m'embarque,
De ton Arche pour moi elle sera la marque

enferme définitivement (nous sommes à l'ouverture même de l'*Hymne*) le poème dans une noble passéité (« nef rompue »). Bonnefoy, lui, en épousant rigoureusement l'attaque du premier vers et en évitant toute inversion :

Sur quel *pauvre rafiot* que je m'embarque,
Il me sera le signe de ton Arche

place le poème dans une dimension de présence à la fois concrète, éternelle et universelle : qui ne s'est jamais embarqué sur un « pauvre rafiot », et qui, au moment du départ, n'a pas ressenti le « pauvre rafiot » (cargo, ferry...) comme l'emblème, le signe d'autre chose, qu'ici Donne nomme « Arche » ? Par contre, qui s'est jamais embarqué sur une « nef rompue » ? Il est logique de penser que le navire menant d'Angleterre en Allemagne tenait plus du *pauvre rafiot* que d'une *nef*, de toute façon.

Le rajeunissement est alors immédiatement *reviviscence*. Débarrassé de tout ce qui en lui ne vivait plus, mais pourtant à peine changé (contrairement à ce qui s'est passé avec Octavio Paz), le poème revit. Cette reviviscence est en même temps son apparaître, sa manifestation : le poème est devenu diaphane.

Allons plus loin, et disons : le poème de Donne a acquis la liberté, la densité, la diaphanéité, la jeunesse et la légère prosaïcité du poème moderne.

La légère prosaïcité du vers moderne ? Qu'est-ce à dire ? En quoi le poème moderne est-il légèrement prosaïque ? Et – vu la variété de la poésie en notre siècle – y a-t-il quelque chose comme *un* poème moderne ? Que signifie ici prosaïcité ? Quel rapport tout cela a-t-il avec les tâches de la traduction poétique ? Voilà le bouquet de questions que soulève notre phrase.

Mais c'est un fait : la poésie moderne, dans tous les moments de son histoire, est « atteinte » par la prose. Par quelque chose que l'on ne peut appeler que la *prose*, et dont il faut laisser la définition vide ; qu'il ne faut surtout pas chercher à cerner avec les formules usuelles qui reviennent toutes à dire que la prose, c'est ce qui n'est pas la poésie ou qui, au fond, est *moins* que la

poésie. Ainsi Octavio Paz – bon prosateur pourtant, mais peut-être trop aisé – résume-t-il le tout-venant des opinions qui dévaluent la prose :

> Dans la prose, la signification tend à être univoque, tandis qu'[...] une des caractéristiques de la poésie, peut-être la caractéristique cardinale, est de préserver la pluralité des sens. En vérité, il s'agit d'une propriété générale du langage ; la poésie l'accentue, mais, atténuée, elle se manifeste aussi dans le parler courant et même dans la prose (cette circonstance confirme que la prose, au sens rigoureux du terme, n'a pas d'existence réelle. C'est une exigence idéale de la pensée) [...] La poésie transforme radicalement le langage, et en direction contraire à celle de la prose. Dans un cas, à la mobilité des signes correspond la tendance à fixer un seul signifié, de l'autre, à la pluralité des signifiés correspond la fixité des signes [157].

Il ne faut pas se laisser impressionner par de tels propos péremptoires, pas plus que par ceux qui nous affirment que la distinction prose/poésie est dépassée, illusoire, relative. Par ceux qui nous disent que l'essentiel, c'est la notion d'écriture, non celles de prose ou de poésie, etc.

## LA PROSE EST L'AUTRE DE LA POÉSIE

Que nous dit la « prose », que dit-elle à celui ou celle qui lit ce qu'on appelle de la « grande prose », qui lit Rabelais, Amyot, Montaigne, Pascal, Bossuet, Madame de Sévigné, Saint-Simon, La Bruyère, Montesquieu, Galland, Diderot, Chateaubriand, Joubert, Balzac, Stendhal, Nerval, Courier, Flaubert, Péguy, Proust, pour ne citer que des prosateurs français ? Certes, par-delà les différences – immenses –, quelque chose de substantiel, de ramassé dans l'étirement même, de mélangé, de réflexif, d'enveloppé, d'entrelacé à soi, de multi-

157. Paz, *Traducción : literatura y literalidad, op. cit.*, pp. 14-15. Ces propos de Paz ne sont qu'un écho affaibli des lignes fameuses de Mallarmé : « [...] Le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas de prose : il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés : plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification », cité *in* Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre, op. cit.*, p. 47.



plement noué aux trames et nappes elles-mêmes multiples de la langue ; quelque chose de protéiforme, quelque chose qui va de la forme la plus soignée à la forme proche de l'informe ; quelque chose qui, même noble, même apparemment poétique, est toujours repris par le « prosaïque » ; quelque chose de sobre jusque dans l'excès ; quelque chose de toujours sans-envolée, sauf lorsqu'il s'abandonne, ce qui est l'un de ses périls, aux pseudo-envolées de l'éloquence ; quelque chose qui noue, tisse, « intertisse » (dirait Donne), enchaîne, s'enchaîne ; quelque chose qui, jamais, *jamais ne fait poème* et qui pourtant souvent le désire, comme parfois il désire faire musique. Voilà ce que nous disent les maîtres de la prose française que nous avons énumérés. Tous – des prosateurs, pas des poètes (même si certains ont été aussi des poètes). Tous – jamais « poétiques », quoique jamais sans liens à la poésie, à cette « musique de bouche proférant paroles métrifiées [158] ».

Dans son *Système des beaux-arts*, ouvrage quelque peu méconnu, Alain propose toute une réflexion sur la prose (et la poésie, plus brièvement). Il essaie de marquer la spécificité de la prose par rapport à la poésie (et à l'« éloquence », en distinguant aussi poésie et éloquence) :

> La prose n'est pas la poésie. Je n'entends pas par là qu'elle soit quelque chose de moins, avec moins de rythme, moins d'images, et moins de force, mais bien qu'elle n'a rien de la poésie, et qu'elle s'affirme en niant et repoussant tout ce qui est propre à la poésie [159].

Avec sûreté, il évoque l'essentielle sobriété de la prose et du *mouvement prosaïque*, si différent du mouvement poétique :

> ce mouvement retenu, sinueux, contournant et revenant, qui sépare si fortement la prose de toute poésie et de toute éloquence [160].

158. Eugène Deschamps, cité par Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre, op. cit.*, p. 48. On peut être grand prosateur et grand poète. Ç'a été le cas de Donne même, de Dante, de Milton, de Hölderlin, de Novalis, de Nerval, de Mallarmé. Mais pour être plus précis, il faut dire : on peut être grand poète et grand prosateur, *dans cet ordre*. Si un maître en poésie peut être maître en prose, l'inverse paraît moins vrai. Goethe représente ici la troublante exception : en quoi fut-il d'abord maître ? En tout cas, maints maîtres en prose ne sont que maîtres en prose.

159. Alain, *Système des beaux-arts*, coll. « Tel », Gallimard, Paris, 1953, p. 307.

160. *Ibid.*, p. 314. Hofmannsthal dit pareillement : « [...] la plus pure poésie est un parfait être-au-dedans-de-soi, la prose la plus achevée un parfait retour à soi. Ce dernier est peut-être encore plus rare que le premier », *Le livre des amis*, Maren Sell, Paris, 1990, p. 89, trad. J.-Y. Masson. Jean-Paul Goux, dans un petit texte inspiré, « Un peu faute de façon », écrit que dans le « domaine de la prose [...], la syntaxe est ce qui vient

je vois une belle pudeur dans ses cadences rompues[161] [...].

le héros de roman, même dans ses folies, est circonspect, prudent et méditant comme la prose même[162].

Alain, donc, contrairement à Paz et, surtout, à Mallarmé (auquel il ne pouvait pas ne pas penser), affirme et montre une *différence substantielle* entre la prose et la poésie (la forme achevée, et elle-même la plus substantielle, de la prose étant pour lui le roman).

Mais pour nous cette affirmation, aussi fondée nous paraisse-t-elle, ne suffit pas, parce que Alain, dans son *Système des beaux-arts*, n'a en vue que la prose littéraire[163], et que la prose est aussi pour nous ce qui est hors de la littérature, ce en quoi et avec quoi nous parlons, sentons et pensons au quotidien et dans la multiplicité de nos *échanges*, même si de ce parler et de ce penser, de ce multiple échanger et communiquer n'est pas non plus absent le poétique. C'est ce en quoi et avec quoi nous écrivons une lettre, une recette de cuisine, un manuel d'entretien, un traité de logique, une feuille d'impôts, et cette étude sur les analyses de traduction. On peut avancer qu'il existe dans chaque tradition langagière une *prose élémentaire ou fondamentale*[164] qui s'est forgée historiquement dans un certain rapport de différenciation avec la poésie, prose élémentaire et fondamentale soutenant toutes les proses « particulières », même celle que nous parlons, qui n'a aucune autonomie par rapport à l'écrit :

brouiller la limpidité de la communication, elle ne disparaît plus derrière le sens qu'elle devrait transmettre, elle fait écran, elle interpose toujours sa propre matière, sa propre consistance » (*in Recueil*, nº 1, Éd. Qui vive, Mareuil-sur-Mauldre, 1984, p. 98). Goux cite des proses de Descartes, Racine, Claude Simon, etc., où est visible ce phénomène. Mais ce qui se traduit par un mouvement « sinueux » et « contournant » doit toujours, sous peine d'être maniéré, rester sobre et être, à la fin, « revenant ». C'est toute la différence entre les phrases « revenantes » d'un Proust et celles qui ne « reviennent » pas vraiment d'un Gracq.

161. *Ibid.*, p. 309.

162. *Ibid.*, p. 333.

163. Bien qu'il parle, brièvement, d'une « prose industrielle » différente de la « prose artiste » (p. 337), à juste titre, il évoque ici Balzac, l'auteur où les deux proses passent exemplairement l'une dans l'autre.

164. Comme le *plain style* anglais. Cette prose fondamentale est la prose de la communicabilité. Hofmannsthal, en 1927, en regrettait l'absence en Allemagne : « [...] nous avons une langue poétique très élevée et des dialectes populaires très aimables et expressifs [...], ce qui nous manque, c'est la langue moyenne [...]. Nos voisins du Nord et du Midi, de l'Orient et de l'Occident la possèdent. Nous seuls, nous en sommes privés. Mais c'est dans cette langue moyenne que se résume en tout temps le visage d'une nation », *in Lettre de Lord Chandos et autres essais, op. cit.*, pp. 423-424. Pour Hofmannsthal, la nation qui possédait la « langue moyenne » la plus cultivée était la France.



cette prose que, normalement, l'école a pour tâche, à partir des *exemples* des grands textes prosaïques, de nous enseigner.

La prose, *enfin*, c'est ce qu'en dit Mallarmé avec un léger, mais abismal dédain :

narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains[165].

C'est l'état de la langue et de la parole où, se limitant au pur échange, et à la mutité vide d'un tel échange, on la voit se *dégrader* infiniment, proliférer en « discours » dégénérés, triviaux, hermétiques, « fausse parole » de Robin, « langues de bois » multiples (et pas seulement politiques), toutes rives où le *langagier en soi* n'en finit pas d'agoniser ou de se transformer interminablement en formations monstrueuses. La prose est aussi cela : ce que l'on dégrade et qui se dégrade de la langue.

Mais ce tout, jusqu'à ses ultimes rives exténuées, n'est jamais sans lien avec la poésie. En son cœur, la littérature, il ne tient que par et dans ce lien. Ce que Roubaud énonce ici est fondamental :

si le *monument* est le vers, le vers n'est pas seul en cause : son sort décide aussi de celui de la littérature. Lui seul tient en équilibre, dans la langue, à la fois prose et poésie, les soutient. En vérité, il n'y a pas de prose seule, sans le vers, rien qui justifie « narrer, enseigner, même décrire »[166].

Pas de prose, alors, sans ce lien essentiel de *soutènement* ? Pas, empiriquement, sans maints passages du poétique au prosaïque, maintes interférences, maintes infiltrations, maintes prosifications de la poésie (« proèmes »), maintes poétisations du prosaïque[167]. Mais dans ces interférences mêmes se réaffirme toujours finalement la Différence du Poétique et du Prosaïque, Différence qui n'exclut pas, au contraire, le soutènement dont parle Roubaud. De quoi témoigne, en France, le prosateur des

165. *Igitur, Divagations, Un coup de dé*, Gallimard, Paris, 1976, p. 251.

166. Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 197.

167. Cf. *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, d'E.R. Curtius, PUF, Paris, 1956, tome I, chap. VIII, partie 2, « Poésie et prose », où l'on retrouve la rhétorique.

prosateurs, Montaigne, dont les *Essais* sont comme innervés de poéticité (par-delà même les innombrables citations de poésie [168]) sans que jamais ils soient poétiques, sans que jamais cela ait un sens de les dire poétiques.

J'ai cité plus haut Boris Pasternak pour, à ce moment-là, illustrer une pensée de la prose éloignée des lieux communs. C'est maintenant le lieu de s'approcher de cette pensée, parce qu'elle pense (apparemment) autrement la Différence de la prose et de la poésie, parce qu'elle pense autrement (apparemment) le soutènement. Autrement que Roubaud, je veux dire. La pensée de Pasternak ne se présente nullement comme une théorie systématique. Elle n'est pas non plus un amas d'intuitions dispersées.

Dans *Quelques propositions*, texte de 1922, le poète écrit :

> Inséparables l'une de l'autre, la poésie et la prose sont des pôles.
> À l'oreille, par don naturel, la poésie cherche la mélodie de la nature dans le bruit du vocabulaire et, l'ayant choisie, comme on choisit un motif, se livre ensuite à des improvisations sur ce thème.
> Instinctivement, de par sa propre inspiration, la prose cherche et trouve l'homme dans la catégorie de la parole, et, si le siècle en est dépourvu, elle le reconstitue de mémoire, et l'écoule, et ensuite, pour le bien de l'humanité, elle fait semblant de l'avoir trouvé dans le monde contemporain. Ces principes n'existent pas séparément [169].

Ici sont posées prose et poésie comme des pôles ou principes distincts et inséparables, ayant chacun son mouvement propre et son objet de recherche, de quête propre : la poésie la musicalité de la nature, la prose l'homme en tant qu'être langagier [170]. Ajoutons à cela que la poésie cherche cette musicalité « dans le bruit du vocabulaire ». Prose et poésie n'existent pas séparément, puisque leur « élément » commun est la langue. Ainsi est exposée, assez cryptiquement, la Différence.

Dans d'autres textes, Pasternak pense, à l'inverse, le soutènement comme soutènement de la poésie *par la prose*. Dans *Hommes et positions* (1956), il écrit à propos de Blok :

> ce Saint-Pétersbourg de Blok [...] est rempli de cette prose quotidienne qui nourrit la poésie de son drame et de son angoisse ; dans ses rues résonne le langage commun et familier de tous les jours, qui rafraîchit la langue de la poésie [171].

Pour autant

> Chez Blok, la prose reste la source d'où est sorti le poème. Il ne la fait pas entrer dans l'ordre de ses moyens d'expression. Pour Rilke, les procédés descriptifs et psychologiques des romanciers contemporains (Tolstoï, Flaubert, Proust, les Scandinaves) sont inséparables de la langue et du style de sa poésie [172].

Ici la prose apparaît, d'abord, comme ce langage familier, *quotidien* qui *rafraîchit* le langage de la poésie. Il faut prendre au sérieux ces deux mots : quotidien, rafraîchir. Que la prose soit liée au quotidien paraît évident, encore que cette évidence puisse être interrogée. Toute prose n'est pas « prose quotidienne ». Toute prose n'est pas concrète. Il y a aussi la prose abstraite, logique, etc. Pour Pasternak, et cela ne vaut pas seulement pour Blok, cette prose quotidienne *nourrit* la poésie – de quoi ? De son « drame » et de son « angoisse », donc pas de contenus, d'objets, mais de *tension* (s). Pour autant, cela *rafraîchit* la poésie. Que signifie ici « rafraîchir » ?

Les *Remarques sur les traductions de Shakespeare* (1946) disent à propos de *Roméo et Juliette* :

> *Roméo et Juliette* [...] est en grande partie écrite en vers blancs. C'est sous cette forme que s'expliquent le héros et l'héroïne. Mais le mètre n'est pas souligné, il ne s'impose pas. Ce n'est pas de la déclamation. La forme ne masque pas par son narcissisme la modestie infiniment profonde du contenu. C'est l'exemple de la poésie la plus haute, toujours pénétrée, à ses sommets, de la simplicité et de la fraîcheur de la prose. Le langage de Roméo et Juliette, c'est cette conversation secrète, à mi-voix, en alerte, avec des silences [173].

Nous retrouvons la *fraîcheur*, le pouvoir rafraîchissant de la prose qui, ici, préserve dans la poésie, *à son sommet*, « la modestie

168. C'est le lieu de penser à une nouvelle édition des *Essais* qui, enfin, et maintenant que les citations des poètes latins, grecs, italiens ne nous sont plus lisibles, les *traduirait* poétiquement, et non prosaïquement au pire sens du mot. Ce serait un rajeunissement profond des *Essais*, qui ferait apparaître le soutènement et la différence.
169. Pasternak, *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1990, p. 1330.
170. Bakhtine ne dit au fond pas autre chose pour le roman en parlant de dialogisme à la même époque. Autre pensée de la prose.

171. Pasternak, *Œuvres*, *op. cit.*, trad. J. de Proyart, pp. 658-659.
172. *Ibid.*, p. 662.
173. *Ibid.*, trad. H. Henry, p. 1366.

infiniment profonde du contenu ». Elle la préserve – de quoi ? Du narcissisme de la forme, dit Pasternak. Mais ici, chez Shakespeare, la prose ne « rafraîchit » pas de l'extérieur, comme dans la poésie de Blok, la poésie. Elle intervient à l'intérieur des « vers blancs » par lesquels s'expriment Roméo et Juliette. Pour Pasternak, elle ne peut intervenir qu'ainsi, parce que le mode d'expression premier de Shakespeare est le vers, non la prose[174], et que ce qui donne forme à cette force poétique « puissante, sans entraves et jaillissant en désordre », c'est la prose, soit que cette force devienne prose, passe à la prose, soit qu'elle soit tempérée, « rafraîchie » par la prose.

Mais que la prose soit la source, comme chez Blok, ou le principe tempérant, rafraîchissant de la poésie jaillissante, comme chez Shakespeare, Pasternak lui assigne clairement le même rôle de soutènement – auquel nous donnerons un autre nom tout à l'heure.

Simplement, chez Blok, à la différence de chez Rilke, la prose reste une source lointaine, et pour ainsi dire sans forme. Selon Pasternak, la poésie rilkienne aurait intégré les « procédés » de la grande prose romanesque de l'époque. C'est autre chose que d'être rafraîchi par la prose quotidienne d'une ville. Mais dans les deux cas, la prose est le *soutènement* de la poésie. Et chez Shakespeare aussi !

Dans *Sauf-conduit*, écrit à partir de 1927, Pasternak dit :

> Les hommes, nous les représentons pour leur faire endosser la pluie et le beau temps. La pluie et le beau temps ou, ce qui revient au même, la nature – pour leur faire endosser notre passion. Nous bourrons la prose de quotidien au nom de la poésie. Nous introduisons la prose dans la poésie au nom de la musique. J'appelais ainsi, au sens le plus large du terme, l'art placé en sentinelle auprès de l'espèce vivante, jaillissante dans la succession des générations[175].

174. « Sa prose est achevée et travaillée [...] Les passages en vers forment avec la prose un contraste absolu : intérieurement comme extérieurement, c'est un chaos qui irritait Voltaire et Tolstoï. Il arrive souvent que les rôles de Shakespeare passent par des degrés successifs d'accomplissement. Un personnage apparaît d'abord dans des scènes écrites en vers, pour passer ensuite brusquement à la prose. Dans ce cas, les scènes en vers apparaissent comme préparatoires, les scènes en prose comme conclusives et terminales. C'est par les vers que Shakespeare s'exprimait le plus vite et le plus spontanément. Il avait recours à eux comme au moyen le plus rapide pour fixer sa pensée. À tel point que dans maint épisode en vers on voit transparaître comme des brouillons de prose. La force de la poésie shakespearienne est celle de l'esquisse : puissante, sans entraves et jaillissant en désordre », Pasternak, *Œuvres, op. cit.*, p. 1362.

175. Pasternak, *Œuvres, op. cit.*, p. 545, traduction Aucouturier. Il existe une version de ce passage, par Robin, qui est passablement différente ; cf. ici même, p. 129.



On retrouve ici la totalité des termes employés par Pasternak pour penser les liens de la prose et de la poésie dans nos premières citations : la musique, l'homme, l'humanité, la nature, le quotidien. Mais cette fois, la « logique » du soutènement est, sinon expliquée, du moins exposée.

C'est la prose qui, « bourrée » de « quotidien », c'est-à-dire de ce « parler familier et quotidien », permet à la poésie d'être ce qu'elle est, d'échapper à son « narcissisme ». Mais cette prose qui nourrit et rafraîchit la poésie a elle-même besoin d'être nourrie par le « quotidien », par la langue (non écrite) du quotidien, une langue qui est toute *tension*. Enrichie et soutenue par cette prose elle-même enrichie et soutenue, la poésie atteint la « musique », c'est-à-dire ce qu'elle cherchait par « don naturel » dans *Quelques propositions*. Cela ne veut pas dire que la poésie devienne purement et simplement « musicale », ne serait-ce que parce que *musique* chez Pasternak possède un sens spécifique. Dans ce texte, elle est cet art sentinelle (non pas forcément la musique au sens courant) qui, au moins, lie la poésie « prosifiée », par unité ou par opposition, au grand Temps qui est celui du cosmos, de l'Histoire et de la vie. C'est en lisant les *Remarques sur les traductions de Shakespeare* qu'on découvre le statut qu'occupe la musique (ou rythme) dans *Hamlet*, *Le Roi Lear* et *Roméo et Juliette*. Dans les trois cas, elle est ce fond qui permet à la poésie prosifiée de ressortir. La musique est toujours musique-de-fond. Dans *Le Roi Lear*, « tragédie à voix basse », elle est le bruit de la nature déchaînée :

> en fait, dans la pièce, seule fait rage la tempête nocturne, tandis que les gens, blottis dans leur hutte, mortellement effrayés, chuchotent entre eux tout bas[176].

Dans *Roméo et Juliette*, dit Pasternak,

> La musique joue [...] un rôle négatif. Elle y incarne cette force ennemie des amants, le mensonge mondain et l'agitation frivole[177].

Mais elle est aussi le bruit des scènes de foules, « rythmées à outrance », et

> ce vacarme de meurtre et de marmites, comme les roulements de

176. Pasternak, *Œuvres, op. cit.*, trad. H. Henry, p. 1376.

177. *Ibid.*, p. 1365.

tonnerre d'un orchestre de percussions, sert de fond sonore à la tragédie d'un amour à voix basse[178].

La musique de *Hamlet*, elle, a une autre fonction :

> Elle est faite d'une alternance régulière de solennité et d'angoisse. Elle concentre l'atmosphère jusqu'à sa densité la plus extrême, faisant ainsi ressortir pleinement la tonalité émotionnelle de la pièce[179].

Pasternak parle à son sujet de « matérialité menaçante », et plus haut, cette « matérialité » est renvoyée au *rythme*. Celui-ci

> confère une matérialité sonore à l'atmosphère dominante, qu'il soutient durant toute la tragédie ; et il ennoblit et tempère la grossièreté de certaines scènes[180].

Cette fonction matérialisante de la « musique » éclaire peut-être la définition cryptique de cet « art » donnée dans *Sauf-conduit*. Il apparaît que le poème est régi par la coexistence en lui du prosaïque (le *prosaïque* étant la prose « bourrée » de quotidien) et de ce qu'on peut appeler le *musaïque* (pour le distinguer du « musical » au sens d'« harmonieux » etc.[181]).

Il faut maintenant passer à un dernier texte, tiré du *Discours au premier congrès des écrivains soviétiques* (1934), texte qui, dans son opacité et sa formulation extrême, a quand même dû en surprendre plus d'un :

> Qu'est-ce que la poésie [...] ? La poésie, c'est la prose, la prose non pas au sens de la totalité de l'œuvre en prose de tel ou tel écrivain, mais la prose elle-même, la voix de la prose, la prose en acte et non en paraphrase littéraire. La poésie est le langage du fait organique, c'est-à-dire du fait qui comporte des conséquences vivantes [...]. Quoi qu'il en soit, c'est justement cela, c'est-à-dire la prose pure dans sa tension originelle, qu'est la poésie[182].

178. Pasternak, *Œuvres, op. cit.*, trad. H. Henry, p. 1366.
179. *Ibid.*, p. 1364.
180. *Ibid.*, p. 1363.
181. Pasternak dit à propos de *Roméo et Juliette* (*ibid.*, p. 1366) : « L'amour n'a que faire de l'harmonie. En lui vivent des vérités, non des sons. » Et dans *Hommes et positions* (*ibid.*, p. 666) : « [...] j'ai toujours estimé que la musique du mot n'est pas un phénomène acoustique et ne consiste pas dans l'euphonie des voyelles et des consonnes prises séparément, mais dans une relation entre la signification de la phrase et sa résonance. »
182. Pasternak, *Œuvres, op. cit.*, trad. C. Perrel, p. 1553. Là encore, Robin propose une variante, mais cette fois d'importance, pour la fin du passage : « [...] la prose pure, dans sa *tension traductrice*, voilà ce qu'est la poésie », cité *in* Alain Bourdon, *Armand Robin ou La passion du verbe*, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », Paris, 1981, p. 71.



Ici, la Différence entre la poésie et la prose semble avoir disparu, mais au profit de la prose. Plus exactement, *la poésie est identifiée à la prose*. Mais ce n'est pas n'importe quelle identification. Pasternak le souligne par une série de précisions :

– la prose *elle-même* ;
– la prose *en acte* ;
– la *voix* de la prose ;
– la prose *pure* ;
– la prose pure dans sa *tension originelle*.

Novalis est sans doute le premier à avoir projeté, dans une lettre à A. W. Schlegel, la figure d'une poésie *prosaïsée* :

> Si la poésie veut s'élargir, elle ne peut le faire qu'en se limitant – en se contractant, en laissant en quelque sorte échapper sa flamme et en se figeant. Elle prend un aspect prosaïque, ses éléments constitutifs s'associent moins étroitements – ses règles rythmiques perdent donc de leur rigueur –, elle s'adapte à la représentation d'un contenu plus limité. Mais elle reste poésie – et par conséquent fidèle aux lois essentielles de sa nature ; elle devient pour ainsi dire un être organique dont toute la structure trahit l'origine fluide, la nature originellement élastique, le caractère illimité, l'aptitude à tout. Seul l'emmêlement de ses membres est sans règle ; leur ordonnancement, leur rapport au Tout sont restés les mêmes [...]. Là encore, plus les mouvements des phrases sont simples, uniformes, paisibles, plus leur mélange est dans l'ensemble harmonieux, plus leur cohésion est lâche, plus l'expression est transparente, incolore – et plus est parfaite, à l'opposé de la prose ornée, cette poésie nonchalante, apparemment indépendante des objets. – La poésie semble ici renoncer à la rigueur de ses exigences [...]. Mais à qui tentera de s'essayer sous cette forme à la poésie, il apparaîtra vite à quel point elle est difficile, sous cette figure, à réaliser parfaitement [...]. On pourrait appeler cette poésie supérieure poésie de l'infini[183].

Benjamin souligne que ce concept romantique de « poésie prosaïque » renvoie à un principe plus radical, le *principe de la*

183. *In* Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Flammarion, coll. « La philosophie en effet », Paris, 1986, trad. Ph. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, pp. 151-152. Autre fragment de Novalis à la même page : « La poésie est la prose parmi les arts. » Benjamin cite aussi p. 117 le paragraphe 92 du *Gai Savoir* où Nietzsche réfléchit sur le rapport de la prose et de la poésie : « Que l'on considère que les grands maîtres de la prose ont presque toujours été aussi des poètes, soit publiquement, soit seulement dans le secret et le "for intérieur" ; et ce n'est vraiment qu'au *regard de la Poésie* que l'on écrit de la bonne prose ! »

*sobriété dans l'art*, développé à la même époque, avec plus de profondeur encore, par Hölderlin :

> La thèse qui institue sa relation philosophique avec les romantiques est le principe de la sobriété dans l'art. Ce principe est l'idée fondamentale de la philosophie romantique de l'art – idée pour l'essentiel absolument neuve et encore agissante aujourd'hui à perte de vue ; la plus grande époque, peut-être, de la philosophie occidentale de l'art en porte la marque. La liaison d'une telle idée avec la démarche méthodique de cette philosophie, c'est-à-dire avec la réflexion, est évidente. Le prosaïque, du reste, où se marque au suprême degré la réflexion comme principe de l'art, est bien, dans l'usage de la langue, une désignation métaphorique du sobre. En tant que comportement pensif et lucide, la réflexion est le contraire de l'extase, de la *mania* platonicienne. Et de même que chez les romantiques la lumière intervient comme symbole du médium-de-la-réflexion, la méditation infinie, de même Hölderlin peut dire :
>
> « Où es-tu, pensée recueillie ! qui toujours à l'heure dite dois m'accompagner, où es-tu lumière ? »
>
> [...] La poésie « saintement sobre » est ce que Hölderlin a cherché à reconnaître dans ses derniers écrits en une profusion d'idées des plus profondes[184].

Le principe de sobriété – voilà ce qui, sous la forme de la prose, venait pour Pasternak « tempérer », « rafraîchir » et « terminer » (au sens fort : mettre un terme, une limite) cette force poétique « puissante, sans entraves et jaillissant en désordre » si éclatante chez Shakespeare ? Mais Shakespeare, ce « génie », serait régi par le principe de sobriété ? C'est bien ce que pensaient les Romantiques allemands, et particulièrement A. W. Schlegel, qui voyait dans le dramaturge un

> abîme d'intention marquée, de conscience de soi et de réflexion[185].

Plus profondément que le Romantique, Pasternak, cet autre traducteur de Shakespeare (et qui lui a rendu hommage), n'a pas vu dans ses pièces un simple « jeu réflexif », mais *ce Jeu plus haut entre jaillissement poétique, matérialité musicale et soutènement prosaïque* qui produit ce que Benjamin appelle

184. *In* Benjamin, *Le concept de critique dans le romantisme allemand*, *op. cit.*, pp. 154-155.
185. *In* Thalmann, « A.W. Schlegel », *A.W. Schlegel 1767-1967*, Inter-nations, Bad Godesberg, 1967, p. 9.



> la consistance éternellement sobre de l'œuvre[186].

Suivons encore Benjamin pour voir comment Baudelaire, dont les *Fleurs du Mal*, nous dit-il,

> sont la dernière œuvre lyrique qui ait exercé une influence européenne[187],

représentent concrètement et formellement l'entrée de la poésie française dans cette prosaïcité :

> *Les Fleurs du Mal* sont le premier livre à avoir utilisé des mots de provenance non seulement prosaïque mais urbaine dans la poésie lyrique. Elles n'évitent nullement, à cette occasion, les néologismes qui, dépourvus de patine poétique, frappent l'œil par leur éclat tout neuf. Elles connaissent *quinquet, wagon* ou *omnibus* ; elles ne reculent pas devant *bilan, réverbère, voirie*. Ainsi se crée le vocabulaire lyrique dans lequel, brusquement, surgit une allégorie que rien ne prépare. Si l'on peut faire saisir de quelque façon l'esprit linguistique de Baudelaire, c'est dans cette coïncidence brusque. Claudel lui a donné sa formulation définitive. Baudelaire, a-t-il dit, « c'est un extraordinaire mélange du style racinien et du style journaliste de son temps[188] ».

Il ne faut certes pas lire ces lignes naïvement, comme si avec Baudelaire la poésie devenait prosaïque par le seul fait d'employer des néologismes techniques ou urbains. Benjamin prend bien soin de lier le déploiement de ce « vocabulaire lyrique », ou surgissement de l'*allégorie*, à la brusque coïncidence que représente leur conjonction. Telle est l'une des facettes de la prosaïcité de la poésie propre au poète, qui ne veut nullement dire que la poésie, désormais, irait plus loin que Hugo dans le sens de la liberté « républicaine » et pourrait entre autres employer tous les mots « vils » jusque-là exclus, et certes très nombreux dans la tradition poétique française[189]. Car il est probablement vrai, encore qu'avec d'immenses différences entre les traditions poétiques, que Bonnefoy a raison de dire :

186. Benjamin, *Le concept de critique dans le romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 161.
187. Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », Paris, 1982, p. 205.
188. *Ibid.*, p. 143.
189. Mallarmé, ici, a vu juste : Hugo, rabattant « toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers », *ennoblit* en fait tous ces mots. *Igitur, Divagations, Un coup de dé*, *op. cit.*, p. 257.

tous les mots d'une langue ne se prêtent pas au même degré à l'intention poétique[190].

Que Baudelaire, du reste avec mesure, ait pu « intégrer » tels ou tels néologismes urbains ou techniques dans son œuvre (vite passés, du reste, dans le langage quotidien), et après lui maints poètes, ne veut pas dire que la chose soit possible aujourd'hui, ni même fasse sens : l'*universum* technico-urbain moderne et les « langues » multispécialisées qui le structurent et l'envahissent n'est pas celui du poète : sa saisie poétique aussi bien que prosaïque est des plus problématiques[191]. Aussi bien que prosaïque : nous n'avons même pas de Zola.

L'œuvre de Baudelaire est encore touchée par la prosaïsation dans ses tentatives de « poèmes en prose », et nommément ceux de ses poèmes en prose qui sont ouvertement des « traductions » de poèmes des *Fleurs du Mal*. Ce qui soutient cette tentative, c'est l'idée d'une « prose lyrique » :

> Quel est celui de nous qui n'a pas [...] rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience[192] ?

Ce qui est nouveau dans ce concept d'une prose poétique, c'est son origine :

> c'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. Vous-même, mon cher ami [il s'agit d'Arsène Houssaye], n'avez-vous pas tenté de traduire en une *chanson* le cri strident du *Vitrier*, et d'exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue[193] ?

N'est-on pas proche de ce que Pasternak dit de la « prose quotidienne » qui « nourrit » de *tension* la poésie ? Et n'est-il pas frappant que Baudelaire croie que l'effort de restituer le cri du vitrier en une prose lyrique est une *traduction* ? Mais il est clair que de ce « rêve » d'une prose poétique, Baudelaire attend ni plus ni moins qu'un *poème en prose*, c'est-à-dire un poème : il s'agit d'une *poétisation de la prose* dont la nécessité se fonde dans la nature du matériau ou du thème (l'élément urbain).

Mais le plus singulier dans cette tentative, et qui la distingue sans doute de toutes les tentatives de prose poétique ultérieures, c'est que Baudelaire reconnaît à la fin de son adresse à Houssaye que les choses ne se sont pas passées ainsi :

> que non seulement je restais bien loin de mon mystérieux et brillant modèle, mais encore que je faisais quelque chose [...] de singulièrement différent[194].

Quelle chose ? Baudelaire ne le dit pas. Mais il suffit de lire très vite *Un hémisphère dans une chevelure* et *L'Invitation au voyage*, ainsi que les « originaux » poétiques correspondants, pour voir combien y luttent la prosification des poèmes et la poétisation à tout prix de la prose[195]. Loin de faire ressortir, comme le pensait Goethe, le « fond absolument pur » des poèmes, cette prosification – particulièrement pour *L'Invitation au voyage* – ne peut être perçue, en maints endroits, que comme un délayage discursif et explicatif. La prose des deux textes, aussi « ouvragée » soit-elle, semble aussi manquer de consistance et de continuité. La fin d'*Un hémisphère dans une chevelure* :

> Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles il me semble que je mange des souvenirs[196]

confine à la platitude et à la grossièreté, un effet que Baudelaire n'a sûrement pas recherché.

La lutte de ces deux mouvements, la prosification du poétique, la poétisation du prosaïque, fait du poème en prose, de la prose lyrique, de la prose poétique une *forme d'écriture moderne*, une forme qui atteste à la fois la crise du poétique en général et l'atteinte de celui-ci par le prosaïque. Mais cette forme est forcément hybride (elle s'appuie sur deux postulats radicalement opposés) ; *elle n'est pas régie par le principe de sobriété,*

190. Bonnefoy, *L'improbable et autres essais*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1980, p. 255. Dans le même passage, où il cherche à fonder cette affirmation, il admet « le vent, la pierre, le feu ou les "mazagrans" de Rimbaud, les "wagons" et le "gaz" de Baudelaire ».

191. Robert Marteau le dit brutalement : « [...] il est remarquable que l'avènement de l'industrie n'ait suscité la naissance d'aucun poème », *in Recueil* n° 2, Qui Vive, Mareuil-sur-Mauldre, 1985, p. 124.

192. Baudelaire, *Œuvres*, « Le Spleen de Paris », Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1951, p. 273.

193. *Ibid.*, pp. 273-274.

194. Baudelaire, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 274.

195. Qui voudrait en quelque sorte annuler le premier moment.

196. Baudelaire, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 297.

*mais plutôt, en son fond, par l'*hybris *poétique.* Baudelaire a la prodigieuse lucidité de reconnaître qu'en écrivant ses poèmes en prose, il y a rencontré la prose, la « sombre prose » (Roubaud), celle qui ne se laisse pas poétiser :

> il me semble que je mange des souvenirs

n'est pas une phrase poétique.

Des épigones doués du poète, tel que Pierre Jean Jouve, se lanceront tête baissée dans la prose poétique (romanesque). Proust, lui, attentif lecteur du poète, aura su tirer la leçon pour construire une œuvre de pure prose libérée de toute visée poétisante.

Cet espace de prosaïsation et de sobriété (ou de *pudeur*, autre mot fondamental pour la poésie depuis Hölderlin[197]), nous avons à le concevoir à la fois *un et absolument divers.* Il est un, en ce qu'il est l'espace moderne de la poésie occidentale. Il est divers, et triplement divers. Il y a, bien sûr, la diversité des trajectoires poétiques singulières, et je crois qu'à aucune époque la poésie n'a été aussi individuée (ou n'est-ce qu'une apparence ?) : quelle ressemblance entre Ponge, Jouve, Michaux, Perse, Char ? Alors qu'il y a, vu de loin en tout cas, un « air de famille » entre Scève, Ronsard, du Bartas, et même du Bellay. Il y a, ensuite, la diversité des traditions poétiques propres à chaque aire langagière ou éventuellement nationale (domaines allemand, anglo-saxon – lui-même différencié –, français, italien, espagnol, russe, etc.). Ces traditions, loin de s'effacer au profit d'une poésie mondiale, persistent dans leur être et dans leurs traits fondamentaux, même si, en partie à cause de la crise dans laquelle elles sont entrées (et qui d'ailleurs ne les affecte pas également), elles intensifient leurs échanges avec toutes sortes d'autres traditions (d'où l'importance des traductions poétiques à l'Âge moderne[198]) et accèdent ainsi à cette identité-non-identique dont parle Jean-Christophe Bailly :

197. Hofmannsthal, *Le livre des amis, op. cit.*, p. 54 : « [...] le Beau, même dans l'Art, n'est pas pensable sans pudeur. » Alain, lui, on s'en souvient, voyait une « belle pudeur » dans les « cadences rompues » de la prose.

198. Cf. les remarques de Robert Davreu dans sa présentation de Roubaud (*in* Robert Davreu, *Jacques Roubaud*, coll. « Poètes d'aujourd'hui », Seghers, Paris, 1985) sur la tradition (p. 26) et sur la traduction poétique (p. 35).



> Ici revient la question de l'identité, mais telle qu'en elle-même le frottement la fait et la change. Une « identité », justement, est-ce donc une chose finie, une sorte de dépôt – ou au contraire une forme inachevable, un *work in progress* que chaque contact rehausse et fortifie ? La réponse est d'autant plus simple que l'identité la plus immédiatement vérifiable, celle de l'individu, répond d'elle-même, comme expérience, en tant qu'elle est expérience de l'autre, et sans fin. Là où toute limitation *a priori* de la possibilité d'apparition de l'autre est ressentie comme une autolimitation, ce qui s'abandonne au potentiel des rencontres est ressenti comme le contraire d'un abandon – comme le mouvement, le détour peut-être, qui conduit, en ligne brisée, vers soi-même. La saisie, le temps que se donne la solitude pour saisir, ne sont que l'équivalent d'une sorte de développement photographique de ce potentiel des rencontres. Et l'esprit saisit ce qui lui est le plus propre, ce qui lui revient à proprement parler comme tâche, dans un aller retour incessant et passionné entre la prise de vue et la chambre noire, entre l'instantané du rapt et la lenteur du développement. Il ne s'isole que pour développer ce qu'il a appris de lui-même en sortant[199].

Il y a, enfin, la « non-contemporanéité » des contemporains, à savoir que, par-delà les différences instaurées par les trajectoires individuelles et traditives (des traditions), il y a ces massifs poétiques qui ne sont pas tout à fait dans le même temps ; qui sont encore dans ce qui, pour d'autres, est déjà, partiellement, du passé. Il peut s'agir d'œuvres singulières ; il peut s'agir d'une partie d'une œuvre qui s'emporte vers cet avant d'avant la crise que Bailly appelle « la fin de l'hymne[200] » : on pensera, ici (peut-être), à Saint-John Perse. Il

199. *Le paradis du sens, op. cit.*, p. 78. Affirmer qu'il existe encore, qu'il a toujours existé des traditions poétiques propres à chaque espace langagier (national ou non) me paraît une évidence, ou plutôt une affirmation qui ne nie pas que ces traditions, pour l'Occident, sont liées par un espace, une origine, un temps (en partie) commun, ou des temps fortement noués. Cela n'est pas nier que ces traditions sont à la fois ouvertes et profondément resserrées sur elles-mêmes. Lorsqu'on dit par exemple *poésie irlandaise* (en anglais, elle-même un sous-ensemble, pour qui aime les classifications, de l'ensemble anglo-saxon), ne pensons-nous pas à une poésie très fortement individuée ? Paz, avec son assurance simplificatrice coutumière, peut bien affirmer : « [...] il n'y a pas (il n'y a jamais eu) une poésie française, italienne, espagnole, anglaise, il y a eu une poésie de la Renaissance, une poésie baroque, une poésie romantique. Il y a une poésie contemporaine écrite en toutes les langues de l'Occident », *in* Davreu, *Jacques Roubaud, op. cit.*, p. 34. Si l'on ne dit que cela, et si l'on fige la vérité contenue dans une telle affirmation, on finit par dire des bêtises. D'autant que chaque domaine principal, on l'a suggéré avec l'Irlande, possède ses sous-domaines, dont un certain nombre sont du domaine des *marches* (rapport poésie française/poésie belge ou suisse) et un certain nombre du domaine des *colonies* (anciennes). *Marches et colonies sont fertiles en poètes*. Le destin poétique des colonies est très particulier.

200. *La fin de l'hymne*, Bourgois, coll. « Détroits », Paris, 1991.

peut encore s'agir d'un espace langagier qui n'a pas été touché, ou a été autrement touché, par la crise[201]. On peut relire l'ouvrage d'Efim Etkind dans cette optique, et voir dans sa défense à bien des égards naïve et parfois même obtuse l'expression d'une particularité russe (ce à quoi il ne cesse d'inviter à penser en disant « chez nous [en Russie] nous traduisons les vers en vers... »).

Sans doute l'âge moderne de la poésie peut-il aussi être lu comme une rentrée de la poésie dans sa poéticité la plus propre. Bonnefoy proposait il y a trente ans dans un texte sur Baudelaire de voir dans *Les Fleurs du Mal* l'émergence difficile, en partie avortée, d'une parole poétique délivrée de ses ornements rhétoriques et anecdotiques traditionnels :

> Le discours poétique, qui a changé de rôle pour Baudelaire – il cesse d'être la comédie de l'émotion, il est l'insinuation d'une voix qui veut la perte, il décrit et aggrave le cours mortel – change aussi de nature grâce à lui. Ce discours qui cachait la mort se dépouille des pauvres ruses qu'il employait à cela. Du pittoresque, de l'ornement. Du ressassement affectif. De l'avidité romantique de dire, de tout appeler du monde, de tout saisir – pour profondément ne rien dire parce que l'essentiel est tu[202].

Cette parole poétique dont maints poètes modernes se font, chacun à leur manière, les hérauts, cherche simultanément (et identiquement) à entrer dans une poéticité accrue et à « traiter » la crise des formes de versification traditionnelles (Roubaud). On notera que chez tous, ce mouvement s'accompagne d'un *travail traductif*, d'un *travail prosaïque* (écriture de proses) et d'un *travail réflexif* (lui-même, bien sûr, en prose : essais, écrits critiques, etc.).

À ne s'en tenir, chez Bonnefoy, qu'à l'œuvre poétique elle-même, qui se veut des plus « pures », on ne peut que dire

201. Aucouturier oppose « le vieillissement du vers régulier français, senti aujourd'hui comme un archaïsme » à « la jeunesse du vers russe : celui-ci, qui n'a que deux siècles et demi d'existence, dispose encore, grâce aux ressources propres de la langue, de possibilités de renouvellement considérables, que tous les grands poètes du XXᵉ siècle, de Blok à Brodsky, en passant par Maïakovsky, Khlebnikov, Tsvetaïeva, Mandelstam, Akhmatova et, bien sûr, Pasternak, ont cherché à utiliser », *in* Pasternak, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1571.

202. *L'improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 36. Rimbaud avait déjà dit à Demeny : « [...] la forme si vantée en lui est mesquine », *in Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations*, Gallimard, coll. « Poésie », Paris, 1991.



que cette œuvre, dans sa tonalité et sa concrétion, apparaît à la lecture comme gravité, concision, concision et gravité, toujours ; économie des rares « mots poétiques » conquis les uns après les autres, infiniment entrelacés dans l'espace du poème et des recueils. Qui, par ailleurs, dans leur abstraction même (Bonnefoy, je crois, parle d'universaux poétiques : arbre, vent, feu, pierre, etc.), lient l'événement d'un poème à quelque événement quotidien, empirique, ou de l'ordre de la quotidienneté répercuté dans et par le souvenir :

> Il y a sans doute toujours au bout d'une longue rue
> Où je marchais enfant une mare d'huile[203]...

Ainsi la poésie des mots quintessenciés (qui est aussi celle qui lutte contre eux) évoque-t-elle sans détour telle flaque sale d'huile de voiture étalée au bout de la triste rue d'une ville de province. De tels exemples, il y en a des milliers dans la poésie moderne.

Mais c'est là encore ce que j'appelle la prosaïsation de la poésie, ce que Pasternak entendait lorsqu'il disait que « nous bourrons la prose de quotidien au nom de la poésie », que « nous introduisons la prose dans la poésie au nom de la musique[204] ».

Il n'y a donc aucune « contradiction » entre ceci, la prosaïsation de la poésie, et cela, l'entrée de celle-ci dans une poéticité débarrassée de toute rhétorique et, au moins en surface, en partie (Roubaud nous a appris ce qu'il en est pour notre tradition) des formes traditionnelles, sinon classiques, de versification. Et l'on se doute bien que, pour la poésie moderne, tout cela ne va pas sans souffrance, sans combat.

Revenons à présent à l'une des formes de diversité qui

203. *Poèmes*, Mercure de France, Paris, 1986, p. 111.

204. La musique qui, chez Rilke et Bonnefoy, apparaît comme le « chant éloigné », l'extrême du poème. Voir R.M. Rilke, *Chant éloigné*, trad. et postface de J.-Y. Masson, Verdier, Lagrasse, 1990, p. 39 :

> Ô chant éloigné, suprême lyre
> .........................................
> Ô chant qui naît le dernier pour conclure
> l'enfance non terminée, le cœur d'antan

Et Bonnefoy, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 137 :

> Je célèbre la voix mêlée de couleur grise
> qui hésite aux lointains du chant qui s'est perdu
> Comme si au-delà de toute forme pure
> tremblât un autre chant et le seul absolu

marquent l'espace poétique occidental, celle des traditions langagières et (parfois) nationales. Il est clair, je l'ai dit, que toutes les traditions, en tant qu'elles appartiennent à cet espace et, par définition, au même temps de cet espace, sont soumises au principe de prosaïsation, au principe de sobriété, au principe de pudeur – ou comme on voudra dire. C'est là quelque chose – toutes différences sauvegardées – qu'un poète nord-américain partage avec un poète français, avec un poète allemand, avec un poète italien, avec un poète suédois, etc. Mais il est non moins certain qu'*il le partage à partir de sa propre tradition poétique, et à partir d'elle seulement.*

Nous sommes ici concernés par la tradition poétique anglaise, à laquelle appartient le poète que nous voulons, en tant que critiques productifs, ré-introduire dans l'espace de la tradition poétique française au point où elle en est aujourd'hui. Cette volonté correspond à un désir latent, à une demande latente des représentants de cette tradition, et des lecteurs de poésie.

Il est évident que la traduction de la poésie (qu'elle soit de poésie ancienne, moderne, proche, lointaine, etc.) ne peut œuvrer, elle aussi, que dans cet espace prosaïsé de la poésie moderne ; et cela, qu'elle soit faite par des poètes comme Celan, Bonnefoy, Roubaud, Deguy, Jaccottet, etc. ou par des traducteurs qui ne sont, comme on dit (et comme on dit mal), « que traducteurs ». La traduction poétique est au service de la poésie ; est un acte poétique. Davreu a énoncé les grandes lignes de cette nature de la traduction poétique moderne :

> la poésie est l'authentique « philologie », elle est amour et mémoire de la langue, et c'est pourquoi il lui revient sans cesse, dans sa démarche, de se faire mémoire de la poésie, en ses multiples guises, en de multiples langues, non point en copiant des modèles que celle-ci offrirait, mais en traduisant [...] dans un seul et même mouvement la tradition (toutes les traditions et, préférablement celles qui ont été chômées) devant le présent et le présent devant la tradition[205] [...].
>
> [...] le travail de traduction de la poésie étrangère est un moment essentiel de l'œuvrer poétique. De même en effet que dans le rapport à la tradition, il s'agit d'intégrer l'ancien au nouveau en intégrant le nouveau à l'ancien, de même avec la tradition il y va d'un double

205. R. Davreu, *Jacques Roubaud, op. cit.*, p. 26.



> mouvement, d'un double jeu sans doute – et qui ne va pas, comme on le sait, sans cette trahison de l'un et l'autre bord où réside l'authentique fidélité – d'intégration du même à l'autre et de l'autre au même, non sans douleur ni sans risques[206].

À cela s'ajoute le fait que la traduction, pas seulement celle de poésie, est conçue depuis Schleiermacher, dit Masson,

> comme résultat de la rencontre de deux personnalités[207] [...].

Cette rencontre acquiert un tour intense, et délicat, lorsqu'il s'agit de poésie[208].

Mais ce principe de sobriété qui régit, donc, tout le domaine de la traduction poétique moderne, que devient-il concrètement lorsque nous abordons la tradition anglo-saxonne ? Ce domaine est incontestablement celui sur lequel, en France, se sont le plus exercés l'œuvrer et la réflexion des traducteurs de poésie depuis environ quarante ans. La profonde *particularité* de ce rapport de la tradition française (dans son état actuel) à la tradition poétique anglaise (dans toute sa trajectoire), c'est qu'elle rencontre chez les poètes de cette tradition, et, semble-t-il, en opposition marquée à la nature de sa propre trajectoire, une « concaténation » du prosaïque et du poétique qui n'équivaut certes point au moderne principe de sobriété tel que nous l'avons exposé, mais qui provient du fin fond de l'histoire, non seulement de la poésie, mais *de la langue et du monde anglo-saxons.*

Dans cette rencontre, via la traduction (et d'ailleurs toutes sortes de translations para- ou non traductives[209]), dans cette rencontre *unique* dans l'histoire moderne de la traduction poétique française[210], les grandes figures fondatrices sont, au XIX^e siècle, Chateaubriand, traducteur du *Paradise Lost* de

206. R. Davreu, *Jacques Roubaud, op. cit.*, p. 35.

207. J.-Y. Masson, « Territoire de Babel. Aphorismes », *in Corps écrit* nº 36, *op. cit.*, p. 158.

208. Comme le disait Benjamin, et à l'encontre des platitudes proférées de-ci de-là, notamment par des poètes prétentieux comme Kenneth White, les poètes ne sont pas automatiquement les meilleurs traducteurs de poésie, loin de là. Pour traduire de la poésie, il faut au poète une *extrême pudeur*, qu'on trouve rarement. L'impudence est de loin l'attitude la plus répandue.

209. Dont un superbe exemple est fourni par la « traduction » que Roubaud a donnée à la *Lettre à Maria Gisborne* de Shelley, ou plutôt de fragments déplacés de l'*Epipsychidion* vers la *Letter to Maria Gisborne*, *Po&sie*, nº 16, Belin, Paris, 1981.

210. Répétons-le : aucun autre domaine poétique n'occupe, en France, la place du domaine anglais, même si les traductions de Hölderlin, de Celan et de Rilke ont également marqué la tradition poétique française. Les traductions de l'italien (Dante,

Milton, Baudelaire et Mallarmé, traducteurs d'Edgar Poe. Au XXe siècle, dans l'espace ouvert par ces fondateurs, il y a Valery Larbaud, Parisot, Leyris, Bonnefoy, Masson, Mambrino, Jaujard, Malroux, Roubaud, Deguy, Déprats, Reumaux, El Etr et tant d'autres qu'il faudrait citer pour la traduction de poésie anglaise ou américaine.

C'est encore à Bonnefoy que nous en appellerons pour préciser cette différence entre les deux traditions poétiques, que le poète rapporte d'abord à la différence des deux langues :

> que l'on m'accorde, pour montrer l'écart qu'il révèle entre deux sortes de poésie, de m'arrêter un instant à la langue anglaise.
>
> En anglais, ce qui me frappe le plus, c'est la grande aptitude à la notation des aspects, qu'ils soient du geste humain ou des choses. Une nuée d'expressions permettent de saisir avec autant de précision que de promptitude la façon dont l'événement – tout devient événement – se propose à la conscience immédiate. Et comme un très grand nombre de mots disent aussi des « réalités » qui ne diffèrent d'autres, apparemment, que par de minimes nuances – pour nous, ce ne serait qu'aspects divers de la même essence – on a vite le sentiment que l'anglais veut décrire ce que perçoit la conscience, en se gardant de tout préjugé sur l'être dernier de ces référents. S'il est vrai que les langues sont des structures, c'est d'ailleurs si peu sensible en anglais ! Les mots sont là si nombreux, si peu classables, si difficiles à définir et si fuyants dans l'emploi. Souvent aussi voisins par la forme qu'ils le sont déjà par le sens, sans visible dérivation, sans étymologie qu'on pourra juger signifiante, ils se pressent l'un contre l'autre en continuité opaque, comme les cristallisations d'une superbe matière – en fait, comme des éclats d'intelligibilité arrachés d'un réel délibérément abordé d'une manière empirique. Le pouvoir de photographier, si je puis dire, est extrême, mais la capacité hyperbolique moins apparente – non sans pourtant que quelques grandes essences, la mer, l'oiseau, le printemps, qui sont du fond universel de notre rapport au monde, ne soient là pour manifester, et à elles seules garder intact, le rayonnement de l'épiphanie.

Leopardi, Ungaretti), de l'espagnol d'Espagne ou d'Amérique latine (de Góngora à Lorca, de Paz à Vallejo, etc.), du russe (Mandelstam, Tsvetaïeva, Pasternak, etc.) sont certes importantes, tout comme celles, récentes, de Virgile, Sappho, Pindare, Sophocle, Euripide, Homère. Mais l'ensemble de ces traductions n'a pas le poids de la traduction du domaine anglais. Celle-ci, en outre, connaît un degré de réflexion sur elle-même très avancé. La revue *Po&sie* est un bon exemple de cette prépondérance naturelle de la traduction de l'anglais : lors même qu'elle accueille aussi des poètes, prosateurs, etc., de toutes les langues, il y a toujours un peu plus, me semble-t-il, de textes anglo-saxons. Cela reflète la position privilégiée (qui n'a rien à voir avec un quelconque « impérialisme ») du domaine anglo-saxon dans le champ de la traduction poétique française.



> Eh bien, c'est très probablement de cette tension que la poésie anglaise a puisé sa remarquable énergie. Que la conscience de l'Un y soit vivante, d'abord, c'est ce que l'œuvre de Blake prouve, avec une violence et une clarté d'intention qui n'ont pas d'égales dans notre langue. Et c'est tout aussi bien Coleridge qui a donné du Beau la définition la plus poétique, disant que la Beauté est ce par quoi le multiple devient l'Un, bien que toujours saisi en tant que multiple[211]. De Marvell à Wordsworth, à Hopkins, cette prescience est constante. Yeats ne s'y oppose qu'avec fureur, accablé en fait de son évidence. Mais si l'intention poétique est la même en anglais que partout ailleurs, il lui faudra pour s'élaborer passer par des voies dont on voit bien maintenant qu'elles ne seront que les siennes – quitte à provoquer au détour d'un siècle l'incompréhension de Voltaire. Les métaphores contradictoires, les images ébauchées et abandonnées, les vers interrompus, les obscurités, tout ce chaos de l'auteur « irrégulier » du *Roi Lear*, que signifient-ils ? Simplement que Shakespeare est à la fois désireux d'intérioriser le réel (comme *La Tempête* va être si près d'y réussir) et de sauver la richesse d'une langue qui a des mots si nombreux pour dire l'aspect des choses. Il en résulte que les propositions de la conscience extérieure au même instant se profilent sur cette scène et se révèlent insuffisantes, comme les figures de Dieu dans les théologies négatives. Il a fallu que l'image soit annulée par l'image pour que l'invisible soit pressenti.
>
> Ainsi la « barbarie » de Shakespeare est-elle en fait son plus grand sérieux. Et c'est évidemment un paradoxe semblable, c'est le même plein demi-tour du compas, qui permet à John Donne, pourtant si différent de Shakespeare, de lever lui aussi la pierre de l'aspect pour ranimer l'absolu. On le voit s'attacher – scandale pour Racine, mais presque autant pour Rimbaud – à l'anecdote, cette vision « extérieure » du fait humain. Mais c'est pour découvrir – ironie secrète de la Présence – que c'est dans notre réaction à l'inessentiel que notre essence se manifeste. C'est aussi dans l'être qu'il faut *by indirections find directions out*, par des voies détournées découvrir la voie – et deux conséquences s'ensuivent. D'une part la poésie anglaise s'engage dans le monde du relatif, de la signification, de la trivialité (le mot est intraduisible), de l'existence de tous les jours, d'une façon presque impensable en français, dans la poésie la plus « haute ». Son regard sur l'objet s'arrête, au moins d'abord, à des dehors que notre tradition littéraire ne veut pas voir, il ne se distingue guère, parfois, pour le lecteur distrait, de celui du moraliste, de l'humoriste. Mais d'autre part, se plaçant sur ce point commun et y poursuivant sa fin propre, la poésie en anglais n'y marquera qu'avec plus de force sa différence et sa vérité. Qui a jamais douté qu'il y ait une poésie anglaise ?
>
> Mais je laisserai là ces imprudentes remarques. Je ne les ai tentées

211. « *The Beautiful is that in which the many still seen as many becomes one.* »

que pour mettre mieux en relief les caractères si différents de la poésie de langue française[212].

Plus loin, à la fin de son essai (« La poésie française et le principe d'identité »), et évoquant la « faute » pour lui inhérente à toute poésie[213], Bonnefoy revient de nouveau sur la différence des deux traditions, et ses propos prennent presque la forme d'une critique de fond de la trajectoire poétique française :

> Je dirai même qu'à mon avis cette « faute » est plus facile à commettre dans notre langue qu'en beaucoup d'autres. C'est que, s'il y a donc dans les mots que nous employons cette virtualité de présence [...], voici que la Présence n'est plus conçue que comme un déploiement fabuleux [...], comme une profusion de ce marbre. Elle n'est plus qu'un décor [...] et bientôt une convention, et le reformement d'une rhétorique. C'est ce que trahit Roméo, quand il se croit amoureux de la « belle » Rosalinde, symbole de l'aspect, de ce qu'on a imaginé, non vécu [...]. Heureusement il y a Mercutio près de lui, Mercutio, cette incarnation de la langue anglaise, pour le rappeler au devoir de « trivialité ».
>
> La poésie française n'a pas de Mercutio. Dans notre langue, c'est au poète seul qu'il revient de se ressaisir dans cette beauté des mots où il n'a mis bien des fois que le fantôme des choses [...]. Entre l'identité *extérieure* du bon sens et l'identité *intérieure* de la présence, il y a eu longtemps – disons, de la Pléiade à Paul Valéry – cette forme glorieuse et si attrayante de la faute, la prétention de l'Idée à être sa propre preuve, la substantialité illusoire de la figure de rêve[214].

Nous citons longuement, et sans hésitation à citer longuement, ces propos, parce que ce sont eux qui sont venus étayer chez le poète, au fil des années, toute une œuvre de traduction poétique de l'anglais – Shakespeare, Yeats, un peu Donne –, et toute une réflexion sur cette traduction et les tâches déterminées qu'elle doit affronter. Peu nous importent les « solutions » que

212. *L'improbable et autres essais, op. cit.*, pp. 257-259.

213. Définie de la sorte pp. 253-254 : « [...] cette rêverie [...] que ce soit par l'idée de quelque perfection illusoire de la forme mesurable, ou de la dame lointaine de l'imaginaire du Moyen Âge, ou d'un épuisement faustien du possible [...], elle est [...] le *mal* inhérent à l'intuition poétique, la forme ardente [...] de son intime et peut-être plus fatale faute. Celle-ci, peut-être alors faudrait-il la nommer le symbolisme, à cause de la naïve confiance dans le "lac dur" du visible, dans les ors et les perles qu'on y rencontre, dans la beauté d'apparence, ce vain marbre, qu'a eue toute une part de la poésie "fin de siècle", en sa surface si chatoyante, en son essence si narcissique et stérile. »

214. *L'improbable et autres essais, op. cit.*, pp. 272-273.



Bonnefoy, au nom d'une certaine idée de la « liberté » traductive, apporte parfois à ce qui se présente, notamment chez Yeats, comme des « problèmes[215] ».

Les tâches en question sont multiples. En tant que traduction poétique *moderne*, la traduction des poètes (ou auteurs en général) anglo-saxons est soumise, qu'on se le représente ou non, aux mêmes principes que celle des poètes d'autres traditions : principe de sobriété, ou de prosaïsation, principe de dialogue des « personnalités ». Ces deux principes présupposent tout à la fois le *respect* de l'œuvre à traduire et un certain *combat* avec elle (et son auteur).

Mais en tant qu'elle est *traduction de cette tradition*, de *cet universum poétique* où Mercutio vient toujours rappeler Roméo au devoir de « trivialité », la traduction française de la poésie anglo-saxonne se voit immédiatement gênée, et c'est peu dire, par sa propre essence poétique ; comme le dit Bonnefoy, dans sa postface à *Hamlet*, toute la concrétude de Shakespeare devient abstraction et généralité simplement à passer en français, comme il le montre dans ce passage de *Falstaff* traduit pourtant « exactement » par François-Victor Hugo. Est-ce tout ce qu'il y a à dire ? Sûrement pas. Mais l'on comprend *a posteriori* que Chateaubriand n'ait pas osé traduire Milton en vers[216] et que Mallarmé se soit borné à traduire les poèmes de Poe en prose[217].

Lorsque Leyris écrit à propos de sa traduction de Hopkins (poète où l'éloignement de la tradition française est aussi extrême que chez Donne ou Shakespeare) :

> Si Hopkins se trouve traduit ici *en quelque mesure*, c'est seulement dans celle où le français, après s'être donné longtemps comme une muraille lisse contre laquelle battait en vain le bélier du poème, nous a laissé entrevoir soudain un passage dérobé[218]

215. Il nous suffit à cet égard que les « solutions » apportées soient ouvertement présentées *comme* des gestes de liberté ; ne soient ni dissimulées ni conçues comme des projections d'une poétique sur une autre. Cf. pp. 93-94.

216. En eût-il eu, lui, les moyens (ce qui n'était pas le cas) que la langue poétique de l'époque – Vigny, Hugo – ne les aurait pas eus, elle. On comprend aussi le silence de Chateaubriand, si disert par ailleurs dans ses *Remarques*, à propos de son travail de prosification de Milton. Il n'y avait pas d'autre chemin, et pour nous ce chemin est partiellement justifié par la profonde relation du poème anglais au « prosaïque ».

217. On verra que ce n'est pas n'importe quelle prosification non plus.

218. *In* Gerard Manley Hopkins, *Poèmes accompagnés de proses et de dessins, op. cit.*, p. 16.

on peut se demander quel est ce « passage dérobé » que certes, en tant que traducteurs, nous postulons toujours, mais dont nous savons qu'il ne se laisse « entrevoir » qu'après un long temps, un long temps où la langue « se donne » comme celle qui se refuse[219], c'est-à-dire au moment favorable, au *kairos*. Le « passage dérobé » n'est pas une facilité que la langue française accorderait de par un élément linguistique quelconque dont, par chance ou par science, on se « rappellerait ». Que le français, en tout temps, ait possédé des « passages dérobés » qui permettent la traduction de Shakespeare, Donne, Milton, Keats, Coleridge, Hopkins, etc., ne signifie pas que, pour le traducteur de poésie français, ces passages soient accessibles en tout temps avec un peu de talent. Ils ne l'étaient pas au temps de ces poètes. S'ils le deviennent, et très lentement, ce n'est pas en vertu de quelque *évolution de la langue elle-même* qui, on ne sait trop comment, serait devenue plus souple, plus riche, moins normée et soumise aux règles classiques[220], mais en vertu de l'entrée de la poésie française dans l'espace de crise et de sobriété que nous avons évoqué. Cette entrée a lieu au XXe siècle. Rilke, traduisant en 1921 des poèmes de Moréas (que ce poète jugeait intraduisibles), découvre avec émerveillement que la poésie française, par sa propre évolution, est *devenue traduisible* en allemand :

> Quelle fierté, quel dédain dans ces poèmes, dites, quel rythme d'indépendance et qui, à chaque pas, exprime par son allure même comme des décisions ultimes [...]. Hier j'ai passé tout l'après-midi devant la maison au soleil, en redisant cent fois mes traductions que

219. Pareille à la « maison fermée » de Claudel (*Cinq grandes odes*, Gallimard, Paris, 1957, p. 100) :

[...] cette demeure bien fermée [...]
Où le père de famille à l'importun qui frappe dans la
nuit pour demander trois pains,
Répond qu'il repose avec ses enfants, profond et sourd.

220. Je partage le point de vue – déprimant – de Goethe, sur la décadence des langues : « [...] les mots se déplacent par l'usage et ont tendance à déchoir plutôt qu'à s'ennoblir, à aller vers le pire plutôt que vers le mieux, à s'appauvrir plutôt qu'à s'enrichir... », cité *in* Josef Simon, « Goethe sur le langage », *Po&sie*, nº 57, 3e trimestre 1991, p. 97. Simon ajoute : « [...] le poète lui aussi a toujours déjà à faire avec une langue étriquée par les préjugés qu'elle véhicule avec elle, et qui n'est donc plus poétique. L'art du poète consiste précisément à renverser cette tendance en libérant la langue du caractère substitutif qu'elle revêt dans sa décadence, décadence où elle est tombée par le fait d'avoir été interprétée comme un système fini de signes-concepts [...]. Le poète remonte aux sources vives de la langue en faisant de la poésie *au milieu* de la langue décadente, au point où elle en est dans son état présent, et non pas en spéculant sur l'origine poétique des langues à partir d'une position supposée extérieure à elles. »



> je venais de faire, et qui me semblaient avoir une démarche toute pareille de fierté et de décision hautaine [...]. C'est admirable comme la poésie française des dernières années par ses moyens s'est rapprochée des nôtres, jamais elle n'a été aussi traduisible[221].

Rarement a-t-on exprimé aussi clairement le *kairos*, le caractère historique de la traduisibilité. Meschonnic, dans « Pour une poétique de la traduction », préface à son recueil *Les cinq rouleaux*, montre pareillement comment la langue poétique française a changé, selon lui avec le surréalisme, et peut donc correspondre à la langue poétique de la Bible :

> Chaque époque d'écriture enrichit la possibilité de traduire. Chaque époque de traduction enrichit la possibilité d'écrire. Le français n'est plus ce qu'il était avant le surréalisme [...]. Peut-être le langage poétique moderne pourra donner au domaine français la Bible avec toute sa force de langage consonantique, avec ses absolus paratactiques, qui sont des paradigmes de prosodie et de rythme – alors que le langage poétique ancien était surtout subordination, rythmes externes. Ainsi s'est faite une coïncidence du français moderne et de textes bibliques, à saisir, pour assurer le français dans des rythmes où il se reconnaît en se créant[222].

L'entrée de la poésie française dans cet espace de crise, qui est aussi un espace d'ouverture, donne simultanément à la traduction de la poésie anglo-saxonne son sol, son sens et sa nécessité en tant qu'elle est acte de la poésie française.

Son *sol*, parce que pour la première fois la poésie française se trouve rapprochée de la poésie anglaise de par le principe de prosaïcité. Ce principe, assurément, n'anéantit pas cette « fatuité » puriste, essentialiste ou comme on voudra dire de la poésie française, ainsi que les formes concrètes de poétisation qui en découlent, mais elle l'affaiblit et libère des formes de poétisation moins « serrées » qui peuvent accueillir la poésie anglaise. Là sont les « passages dérobés ». En partie. Il n'est pas jusqu'à la contamination du français par l'anglais, dans le quotidien, qui ne serve les desseins du traducteur. Prenons l'exemple du *self* de Hopkins. Nous avons vu quelles solutions malaisées et subtiles Leyris apportait pour traduire le verbe *to self*. Mais Hopkins, en bien d'autres poèmes, « joue » avec le *self*, verbe, substantif, etc.

221. *Lettres françaises à Merline*, *op. cit.*, pp. 121-122.
222. Gallimard, Paris, 1970, pp. 9-10.

Ainsi, dans *Binsey Poplars*, « Les peupliers de Binsey », on trouve :

*Ten or twelve, only ten or twelve*
*Strokes of havoc* únselve
*The sweet especial scene* [...].

Mambrino traduit :

Dix ou douze, seulement dix ou douze
Coups détruisent, dé-réalisent
La tendre unique scène[223] [...].

Ici, nul passage dérobé n'a été trouvé. Mais plus loin, dans *Spelt from Sibyl's Leaves*, « Déchiffré des feuilles de la Sybille », pour

*[...] wáre of a wórld where bút these/twó tell, each*
*off the óther ; of a rack*
*Where, selfwrung, selfstrung, sheathe – and shelterless,/thóughts*
*against thoughts ín groans grínd*

Mambrino risque :

[...] méfie-toi d'un monde où ces deux-là/seuls
parlent, chacun de l'autre exclu ; d'un chevalet
Où self-rouées, self-nouées, sans gaine ou gîte,/pensées contre
pensées crissent et crient[224].

Traduire *selfwrung* par self-rouées, *selfstrung* par self-nouées, n'est-ce pas aussi possible parce que le *self* anglais existe déjà dans le français courant, comme avec *self-made-man* ou *self-service*, devenu d'ailleurs un *self* tout court ? Le *self* avec sa manière unique de dire le « soi-même » est ainsi devenu, ou a commencé à devenir, un mot français, si bien que traduire *self-wrung* par *self-rouées* est une vraie traduction (peut-être quand même à la limite du possible).

Son *sens* et sa *nécessité*, parce que accueillir cette poésie-là, la poésie anglaise avec sa prosaïcité propre, son colloquialisme, sa « trivialité » et tout ce que nous avons vu à propos de John Donne ou ce que dit Bonnefoy à propos de Shakespeare, ce n'est pas accueillir n'importe quel *universum* poétique, et Chateau-

223. Gerard Manley Hopkins, *Grandeur de Dieu*, *op. cit.*, pp. 60-61.
224. *Ibid.*, pp. 76-77.



briand a sans doute été le premier à le pressentir. C'est accueillir un *universum* qui, certes point directement au sens où on l'imiterait, peut aider l'*universum* poétique français à trouver la forme de sa moderne poéticité prosaïque[225].

Mais n'y a-t-il pas ici un *certain cercle* ? Si la poésie française, et donc la traduction poétique française, ont « besoin » de l'*universum* anglo-saxon pour approcher leur propre poéticité prosaïque, cela présuppose que cet *universum* soit traduisible, c'est-à-dire que s'ouvrent dans la lisse muraille du français des passages dérobés. Mais ces passages ne peuvent se découvrir, et s'ouvrir, que si l'*universum* poétique français a déjà été touché par l'*universum* poétique anglais, c'est-à-dire marqué par des *traductions significatives*, qui, à leur tour, présupposent l'ouverture de ces passages dérobés.

*Ce cercle est le cercle inévitable de la traduction de la poésie anglo-saxonne en France, et chaque traducteur a à le parcourir à sa façon.* L'essentiel est d'œuvrer poétiquement à l'intérieur du cercle, et c'est ce qui a lieu depuis Chateaubriand dans notre pays. Que le cercle ne soit pas vicieux, mais fécond, c'est ce que prouvent toutes les prestigieuses œuvres-de-traduction mentionnées. Avoir ignoré l'existence, la nature, les exigences d'un tel cercle est sans doute la « faute » fondamentale de Denis et Fuzier.

Mais c'est que Donne – pour en venir à lui enfin –, autrement que Shakespeare ou Hopkins, autrement que Blake, Yeats, Coleridge, Synge, autrement que Eliot ou Raine, représente pour l'*universum* poétique français l'éloignement absolu. On le sent dans ces lignes de Bonnefoy :

On le voit s'attacher – scandale pour Racine, mais presque autant pour Rimbaud – à l'anecdote, cette vision « extérieure » du fait humain. Mais c'est pour découvrir – ironie secrète de la Présence –

225. Rôle qu'en ce moment joue peut-être la poésie nord-américaine avec son « vers libre international » qui est « infiniment traductible ». Cf. Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, pp. 204-205. La récente anthologie *49 + 1 nouveaux poètes américains*, coll. « Un bureau sur l'Atlantique », Éd. Action Poétique/Un bureau sur l'Atlantique, Royaumont, 1991, qui est l'œuvre d'Emmanuel Hocquart et de Claude Royet-Journoud, est significative à cet égard : elle est conçue comme une « contribution à la littérature française » d'aujourd'hui. Hocquart écrit dans sa *Note en guise de présentation* : « Je tiens à cette idée que la traduction est cette sorte de représentation dont j'ai besoin pour mieux voir et mieux comprendre (dans) ma propre langue [...]. Il ne s'agit pas d'un problème d'influence, mais d'un problème de lecture [...]. Il s'agit seulement de savoir si la lecture (en français ici, car nous n'avons pas voulu d'une anthologie bilingue) de ce qu'écrivent des Américains peut nous stimuler et nous aider à écrire ce que nous écrivons », pp. 10 et 15.

que c'est dans notre réaction à l'inessentiel que notre essence se manifeste. C'est aussi dans l'être qu'il faut *by indirections find directions out*, par des voies détournées découvrir la voie[226].

Être un scandale pour Racine et pour Rimbaud, c'est beaucoup pour un seul homme. Que Donne *soit* un tel scandale, et que donc chez nous il invite au rejet, à l'oubli, à la méconnaissance, c'est ce que montre à l'évidence l'état de non-translation actuel. Et cela se voit à certaines expressions des traducteurs et des critiques. Lorsque j'ai lu chez Léon-Gabriel Gros les lignes suivantes à propos de Legouis (qui avait éreinté ses traductions et ses commentaires de Donne) :

> On a l'impression que l'éminent universitaire qui *sait* de Donne tout ce que l'on peut en savoir et qui fait même de très subtiles remarques, lui est, en son for intérieur, plutôt hostile, qu'il ne le *sent* pas[227]

j'ai été plutôt étonné. Car le travail introductif de Legouis paraît des plus équitables. Tout ce qu'on peut dire, c'est que sa préface a tendance à ne pas se laisser impressionner outre mesure par Donne. Legouis (Pierre) cite en particulier Legouis (Émile) qui, lui, trouve, à propos des *Anniversaires*, Donne

> vraiment intolérable, malgré les éclairs qui les illuminent çà et là[228].

Mon étonnement a grandi lorsque j'ai lu, quelques lignes plus bas, l'appréciation que Gros porte sur la traduction de Denis et Fuzier :

> S'efforçant à une exactitude quasi littérale, poussant à l'extrême la condensation formelle, deux jeunes anglicistes imprégnés de Mallarmé et de Valéry ont tenu cette gageure de transposer Donne non seulement en vers réguliers mais encore en français de la fin du XVIe siècle. On ne peut qu'applaudir à pareil tour de force, mais le parti pris d'archaïsme ôte beaucoup de son actualité à la poésie de Donne[229].

Comment peut-on écrire pareille chose ? Ainsi je me trouvais confronté à une querelle de traducteurs assez déroutante, Legouis disant que Gros ne comprenait rien à Donne et le

226. *L'improbable et autres essais, op. cit.*, p. 259.
227. *John Donne*, par L.-G. Gros, Seghers, Paris, 1964, p. 209.
228. Legouis, *in* Donne, *Poèmes choisis, op. cit.*, p. 46.
229. L.-G. Gros, *John Donne, op. cit.*, p. 209.



traduisait n'importe comment[230], Gros disant que Legouis « sait » beaucoup de choses sur Donne mais ne le « sent » pas. Le problème ne paraissait pas tant résider entre Legouis et Gros qu'entre Legouis et Gros *et Donne*. Le premier, de par sa distance un peu ironique à l'égard du poète, le second, de par son enthousiasme brouillon qui lui fait dire et faire n'importe quoi.

Lorsque je lus, ensuite, la recension que Jean Grosjean a donnée en 1962[231] de la traduction Denis/Fuzier, j'ai été encore plus étonné. Non seulement parce que Grosjean loue leur prétendue fidélité « au sens et au jeu des images » de Donne (!) mais parce que, là aussi, une certaine *distance à Donne* se manifeste, comme lorsqu'il emploie l'expression de « bric-à-brac » à propos de sa poésie :

> la gloire de John Donne fait surtout de lui le poète métaphysique, et M. J.-R. Poisson a raison dans sa préface de situer ce qu'on entend par là [*sic*]. Nous serons ainsi prévenus du sens que prend ici le bric-à-brac des fantaisies et des sciences, de la théologie et de l'exotisme[232].

« Bric-à-brac », tout cet entrelacement d'images, de concepts, de figures qui lient les poèmes de Donne en un réseau de « traduction mutuelle » ? « Bric-à-brac », cet espace structurel que nous révèlent Ellrodt et Carey ? « Bric-à-brac », toute cette dialectique qui a su « tresser en lacs d'amour des tisonniers de fer » (Coleridge) ?

Plus loin, Grosjean dit :

> aucune des réussites de John Donne ne justifie néanmoins l'emprise qu'il exerce[233].

Peu importe, dès lors, qu'à la fin de sa recension Grosjean s'efforce de cerner le « secret », le « mystère » de Donne.

Ainsi, pour être clair, ne doit-on pas prendre Donne trop au sérieux et, si on le traduit, il faut le faire de façon à le rendre

230. À propos de la traduction de Gros parue en 1936 dans les *Cahiers du Sud*, XXIII : « Traduction en prose, émaillée de nombreux contresens et faux sens, et précédée d'une "Présentation de John Donne", où l'extravagance du fond s'allie à l'incorrection de la forme », Donne, *Poèmes choisis, op. cit.*, p. 52.
231. *NRF*, Paris, mai 1962.
232. J. Grosjean, *NRF, op. cit.*, p. 904.
233. *Ibid.*, p. 906.

acceptable pour l'*universum* poétique français. Ainsi s'explique un « Donne français » : le Donne *anglais* est trop scandaleux.

Il est dès lors évident qu'une retraduction de Donne doit non seulement se mouvoir dans le cercle décrit plus haut, mais dans l'espace particulier, propre à Donne, du « scandale poétique » qu'il est *pour nous*. Ce scandale doit être reconnu, porté et supporté pour qu'une traduction véridique voie le jour.

Il ne s'agit point de « sentir » Donne, de s'enthousiasmer pour lui, comme Gros ou Rothschild, ni de le transformer méthodiquement en forme antiquaire, comme Denis et Fuzier, mais de le traduire sobrement, en tissant et retissant minutieusement, amoureusement, le prétendu « bric-à-brac » d'images, de concepts, de termes, de figures. Toute retraduction de Donne sera, pour reprendre ses verbes, « interanimée », « interchargée », « interagissante » ; devra être connectante et compactante. C'est-à-dire obéir strictement aux principes de traduisibilité interne de l'œuvre. Les deux traductions de Bonnefoy, pour nous, ne fonctionnent pas comme des modèles, mais comme indices suffisants d'une retraduction qui obéirait à la totalité des principes de la traduction poétique moderne que nous avons posés, et qui vont du plus général (le principe de sobriété) au particulier (la traduction du domaine poétique anglo-saxon), au plus particulier (Donne).

Parvenue à ce point, la critique doit se taire. Il ne lui appartient pas de dire comment, concrètement, Donne devrait être retraduit. Elle a, espérons-le, accompli sa tâche, dessiné l'espace global et historique d'une telle retraduction, exposé les principes auxquels elle devrait se tenir. Elle aura dépassé son but si elle a, par ses longues digressions, éveillé le *désir* d'une retraduction.

## III

## *De la réception de la traduction Denis et Fuzier en 1962*

Comment le John Donne de Gallimard fut-il accueilli, reçu par la critique de l'époque ? Le travail des traducteurs fut-il souligné à l'égal du texte offert à la lecture ? Quelle vision, quelle conception de la traduction poétique se dégage de l'examen des critiques de l'époque ? Quelle vision, ou non-vision, de Donne ?

## UN ACCUEIL GLOBALEMENT POSITIF AVEC « CERTAINES RÉSERVES »

Il est caractéristique que sur les treize recensions que compte le dossier de presse Donne chez Gallimard il n'y en ait qu'une, celle du journal *La Grive,* qui soit négative :

> Les poètes traduits par les poètes, c'est probablement la solution la meilleure. Les « Poèmes de John Donne », traduits de l'anglais par Jean Fuzier et Yves Denis, ne m'ont pas enthousiasmé, malgré le renom du poète. Vouloir ajouter les difficultés de la versification classique à celles d'une traduction, c'est une entreprise vouée à l'échec, à moins de génie. Traduire ne suffit pas, il faut recréer.
>
> (avril/juin 1962)

Certains articles sont parfois réservés sur tel ou tel aspect ponctuel du texte traduit ; tel celui du *Figaro littéraire* :

On pourra se demander s'il était bien nécessaire de donner une traduction en vers de ces poèmes. Aux difficultés que soulèvent la scansion et le rythme de la poésie anglaise, pourquoi surimposer celles de la poésie française ?

Mais, en général, aux critiques de détail correspond une louange unanime du résultat global.

L'article de Legouis (prévisible) paru dans les *Études anglaises* en avril-juin 1963 et intitulé « Sur une traduction en vers de Donne » reconnaît d'emblée la supériorité « naturelle » de la traduction Denis/Fuzier sur la sienne, à cause du travail versificatoire. Lui, Legouis, « condamné à la prose », ne peut qu'« admirer d'en bas ». D'autant qu'à son avis, leur prosodie, leur archaïsme « occasionnel », leur « libre syntaxe » possèdent une nécessité propre :

leur prosodie observe presque toutes les règles classiques : s'il leur arrive de mettre la césure de l'alexandrin après une septième syllabe féminine et non élidée ils peuvent se défendre en invoquant la dislocation par Donne du décasyllabe iambique. De même leur libre syntaxe se justifie et par l'original, et par notre XVIe siècle français[1].

Certes, en angliciste soucieux de l'exactitude sémantique, Legouis se demande si « la traduction donne toujours le sens de l'original » et doit répondre « hélas non[2] ! ». Suivent trois pages de relevé d'erreurs, contresens, fautes, mauvaises interprétations, etc. Ce relevé, dit Legouis,

nous semble se justifier par son utilité pour les lecteurs français soucieux de connaître la pensée du poète[3].

Pour nous, ces erreurs renvoient au mépris systématique des nœuds et des chaînes signifiants de l'œuvre de Donne dans cette traduction.

Cette critique ponctuelle et académique semble déboucher sur une critique de fond lorsqu'il est question du choix des textes et de la vision de Donne qu'elle implique. Cette vision, selon Legouis, est datée en ce qu'elle fait de Donne un précurseur de Blake ou de D.H. Lawrence : « préoccupation moderniste » qui

1. *Études anglaises*, XVIe année, no 2, avril-juin 1963, p. 134.
2. *Ibid.*, p. 134.
3. *Ibid.*, p. 137.



appartient « à l'entre-deux-guerres[4] ». Legouis s'approche d'une critique encore plus décisive lorsque, toujours à partir de l'analyse de l'introduction de Poisson, il dit :

Elle écarte avec un mépris excessif, selon nous, toute la partie moyenne de l'œuvre poétique, exclue du choix des traducteurs, et offre, pour dire le moins, une idée simplifiée du poète[5].

Mais quelques lignes plus loin cette critique fait place à une louange sans nuance. L'ouvrage

sera (nous n'hésitons pas à le dire) la meilleure voie d'accès au génie du poète.

Pourquoi, s'il est truffé d'erreurs et que son choix est simplificateur ? Mais Legouis ne s'arrête pas là :

l'introduction a raison de proclamer : « un poète métaphysique franco-britannique... vient de naître[6] ».

Passé le temps de la dénonciation des erreurs sémantiques et des réserves est venu celui de l'éloge des « réussites » poétiques. Legouis loue successivement l'« alerte fidélité » de la traduction du *Message* par Fuzier et la « densité et la force pressante » de la traduction du *Sonnet II* par Denis.

Le *Centre protestant d'études et de documentation*, lui, est à la fois réservé et favorable. Pour lui, la traduction en vers a un précédent, la version valéryenne des *Bucoliques* de Virgile. Mais Fuzier et Denis, s'ils ont suivi ce chemin,

n'ont pas gagné. C'est parfois plaisant, parfois obscur, parfois réussi, parfois... non. Mais il faut dire oui à de bonnes éditions bilingues.

Le *Bulletin critique du livre français* est dithyrambique :

excellent choix de poèmes, fort bien traduits [...]. On passe de l'érotisme à la mystique [...] avec le même plaisir et sans que jamais se relâche la tension poétique la plus haute.

Pour Albert-Marie Schmidt (*La Réforme*) :

4. *Études anglaises*, *op. cit.*, p. 138.
5. *Ibid.*, p. 138.
6. *Ibid.*, p. 138.

Lorsque l'on lit les poèmes de l'évêque anglican John Donne, miraculeusement traduits en impeccables vers français par deux jeunes anglicistes de mérite [...], on ne se sent ni surpris, ni dépaysé[7].

*Le Matin d'Anvers* exprime l'opinion générale de la critique francophone :

Le choix des traducteurs Jean Fuzier et Yves Denis, qui propose l'original en regard, est l'un des grands recueils de la saison [...]. Ces poèmes de John Donne sont de véritables recréations.

*Le Peuple*, dont la connaissance de Donne semblait se borner jusque-là à ce qu'en disent les manuels d'histoire de la littérature anglaise, tient à souligner

dès l'abord, l'excellence de leur traduction.

Quant aux *Lettres françaises*, elles consacrent une pleine page à la traduction de Donne, et reproduisent même la version de *Womans Constancy* avec original en regard. L'appréciation, là aussi, est finalement positive, quoique assortie de remarques critiques de poids (sur lesquelles nous reviendrons plus loin) :

la difficulté d'accès à Donne, pour un Français, est [...] considérable ; il faut plonger dans un monde dont nous n'avons guère d'équivalent dans notre littérature [...]. Dans ces conditions, le travail de Jean Fuzier et d'Yves Denis tenait de la gageure. À notre avis, n'éludant aucune difficulté, voulant conserver les rimes et les rythmes, ils ont très souvent gagné.

Un seul article, celui des *Digues du temps*, ignore la traduction et présente au public la vie et l'œuvre de Donne de manière didactique, avec une totale incompréhension dont témoigne le rapprochement du poète anglais avec... Jean Reverzy.

De toutes ces recensions, il est clair que ce sont celles de Legouis et de Grosjean qui ont le plus de poids. Elles *cautionnent* doublement la traduction. Legouis représente l'institution universitaire et les anglicistes ; Grosjean, lui, représente le milieu des poètes, des traducteurs de poésie (qui, il est vrai, et nous y reviendrons, ne constitue pas vraiment un « milieu ») et, surtout, la *NRF* elle-même, avec son pouvoir symbolique et réel. Ce pourquoi il faut examiner de près son étude.

7. Le même Albert-Marie Schmidt, peu regardant sur les principes de la traduction, applaudit pareillement à la version des *Prophètes* de Grosjean (*La Réforme*, 16 avril 1955) et à celle de *L'Énéide* de Klossowski (*La Réforme*, 6 février 1965), deux traductions totalement opposées à l'esprit qui anime celle de Fuzier et Denis.



### *Le oui de Jean Grosjean*

C'est que Jean Grosjean n'est pas « n'importe qui ». C'est, d'abord, un poète éminent. C'est, ensuite, un traducteur qui a produit au fil des années une véritable œuvre-de-traduction (les Prophètes, les Tragiques grecs, Kleist, la Genèse, l'Évangile selon saint Jean, etc.). À sa parution, en 1955, la traduction des *Prophètes* a été saluée par la critique comme un événement. En 1970, lorsque Meschonnic publie ses *Cinq rouleaux*, il les dédie à Jean Grosjean.

À la différence des autres critiques, Legouis mis à part, Grosjean a lu Donne. Son article est aussi bien une méditation sur la figure du poète qu'un examen de la traduction. Il semble y avoir chez Grosjean, je l'ai dit, un secret rejet de Donne. Rejet patent dans les remarques citées, malgré les longs paragraphes cherchant à cerner le « propre » de Donne, comme lorsqu'il parle à son propos d'un « génie du tutoiement », de la « tension de la parole à son destinataire », tension qui, néanmoins, n'en fait nullement un poète unique, puisque Grosjean la retrouve chez Ronsard, Corneille (« habité par la grande lueur du vocatif »), Shakespeare, Hopkins.

L'appréciation du travail de Denis et Fuzier est absolument positive. Tout ce qui est cité des traductions l'est élogieusement et culmine dans ces propos :

Notons la beauté à laquelle ont atteint les traducteurs. Fidèles au sens et au jeu des images, ils ont encore voulu l'être à ce naturel et à ses variations, à ses brusqueries. Un léger fumet d'archaïsme nous rappelle que cette voix a trois siècles et demi. Et comme si ces difficultés contradictoires ne suffisaient pas, ils se sont astreints aux rigueurs de la versification, car ç'aurait été trahison d'oublier ce point. Il est admirable d'avoir tout mené de front[8].

8. *La NRF*, Gallimard, Paris, mai 1962, p. 905.

Il n'échappe certes pas totalement à Grosjean que parfois, et notamment dans le *Sonnet à la Mort* (X),

> le tour de force est un peu aux dépens du mouvement propre de l'original [...] Le quatrain n'est-il pas un peu trop habillé à la française[9] ?

Mais qu'importe, puisque Grosjean, qui n'a sûrement pas lu le *propos* d'Alain, ni les *Reliquiae* de Leyris, concède aux traducteurs

> qu'on voit mal comment rendre ici la nudité de l'anglais, haché et allitéré, sans aboutir à de l'informe en notre langue[10].

Alors, orner et mettre de la forme à tout prix, et n'importe comment ?

Il est frappant que partout, dans son article, Grosjean parle de *beauté* à propos de la traduction, comme si le propre d'une traduction poétique était d'abord d'être belle (et non fidèle) ; comme si la beauté était une catégorie qui caractérise sans plus la poésie de Donne. De quelle beauté parle donc Grosjean ? Au vu des exemples, de la beauté formelle, rhétorique, donc de cette beauté qui ne concerne pas toute la poésie de Donne. Non moins certain est le fait que maintes traductions de Denis et Fuzier ne sont pas belles selon ce critère.

Lorsque Grosjean loue le « léger fumet d'archaïsme » de ces traductions, on peut aussi s'étonner, puisque ces traductions sont presque entièrement archaïsantes. Mais déjà Legouis approuvait l'« archaïsme occasionnel du vocabulaire », tout en y voyant contradictoirement une véritable « méthode » chez les traducteurs (ce qui est la vérité). Cette approbation allait si loin que Legouis reprochait à Fuzier de rendre

> *This Extasie doth unperplex* [...] *us*

9. *Ibid.*, pp. 905-906.

*From rest and sleepe, which but thy pictures bee,*
*Much pleasure, then from thee, much more must flow,*
*And soonest our best men with thee doe goe,*
*Rest of their bones, and soules deliverie.*

étant rendu par :

Le repos du Sommeil contrefait un plaisir
Que tu nous dois donner bien plus considérable ;
Et les meilleurs s'en vont les premiers sous la table,
Dans la paix de leurs os leurs âmes affranchir.

(*Poèmes de John Donne*, *op. cit.*, pp. 220-221.)

10. *La NRF*, *op. cit.*, p. 906.



par (perdant une fois de plus le mot négatif) :

> L'extase abolit le complexe

qu'il juge être une « fausse note moderniste » (*abolit* rappelant inévitablement Mallarmé).

Mais si nous revenons à Grosjean, nous ne pouvons que nous étonner qu'il déclare que les traducteurs ont été « fidèles au sens et au jeu des images [...?], à ce naturel et à ses variations, à ses brusqueries ». D'abord parce que c'est une totale contre-vérité, ensuite parce que Grosjean est l'auteur d'une traduction des Prophètes qui, à côté de nombreuses libertés, s'est efforcée de correspondre à la langue même d'Amos, d'Ézéchiel, Débo-rah, Osée, Job :

> Ici, le verbe importe. Il est la racine du langage. Les noms mêmes ne sont que des actes un peu alourdis, non des objets, encore moins des abstractions. Les adjectifs et adverbes – ces mots aliénés à d'autres – sont rares. L'hébreu procède par propositions juxtaposées [...] l'intonation sert de structure [...]. Les originaux ont en eux une invitation : leurs rythmes, répétitions, allitérations, dont le lecteur français devrait trouver l'équivalence à sa disposition[11].

Est l'auteur d'une traduction, donc, totalement opposée à la traduction esthétisante et archaïsante de Denis et Fuzier. D'où vient alors ce *oui* massif à cette traduction ?

Nulle autre réponse, pour l'heure, que cette secrète répulsion pour Donne et son « bric-à-brac ».

Ce *non* à Donne que trahit le *oui* à sa traîtresse traduction, sans nul doute vient du « scandale » qu'est Donne, selon Bonnefoy, pour Racine et Rimbaud. Cet attachement à l'« anecdote », cette « vision extérieure » du fait humain, cette façon d'aborder l'essentiel par l'insignifiant (dont le poème *La puce* est un exemple typique[12]), voilà sans doute la raison du non de Grosjean, poète qui se veut poète-de-l'essentiel, traducteur qui se veut traducteur-de-l'essentiel, et pour lequel ce n'est probablement pas « dans notre réaction à l'inessentiel que notre essence se manifeste[13] ».

11. Cité *in Poésie et prophétie*, de Jean Rousselot, Âge Nouveau, Paris, 1955, p. 103.

12. *In* Donne, *Poèmes choisis*, Aubier, Paris, 1955, trad. de Legouis, pp. 91-92. Taine déjà se moquait de ce poème.

13. Bonnefoy, *L'improbable et autres essais*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1980, p. 259.

On est obligé de constater que la presque totalité des critiques, sauf Legouis, Grosjean et l'« intérim » des *Lettres françaises*, ne semblent guère connaître Donne. Cela va de l'ignorance la plus complète à une semi-connaissance méconnaissante. Les qualificatifs appliqués à Donne, « baroque » (A.-M. Schmidt, qui voit en outre chez le poète anglais une collection mallarméenne d'« abolis bibelots d'inanité sonore »), « libertin », « mystique », « métaphysique », mots ici complètement privés de sens, en témoignent. Ainsi que les rapprochements pris le plus souvent à l'introduction de Poisson (qui fait office de fiche de lecture), avec Desportes, Sponde, La Ceppède, etc. La recension de *Soir* passe toutes les bornes de l'ignorance en rapprochant Donne de saint Jean de la Croix et de Pascal. Cette ignorance de Donne, et probablement des auteurs français avec lesquels on le compare, se double d'une non moins épaisse ignorance de ce que signifient des termes comme « mystique », « métaphysique », « libertin », « érotique » (ces deux derniers qualificatifs quasi interchangeables pour les critiques, comme le sont « religieux » et « mystique », « métaphysique » et « philosophique », etc.).

De ce concert de voix ignorantes, il faut excepter, répétons-le, « M. Intérim » des *Lettres françaises*, qui remarque justement que, pour un Français, la difficulté d'accès à Donne est considérable, puisqu'il appartient à un monde qui n'a pas d'équivalent en France et qu'il nous faut nous confronter à

> une langue d'une grande richesse, mais à cause de cela souvent obscure.

Plus loin, M. Intérim s'insurge contre l'idée de Poisson

> que la tension de Donne ne se retrouve que chez Baudelaire, Mallarmé, Valéry.

Mais cela ne l'empêche pas d'approuver la traduction.





On a vu que, chez Grosjean et chez Legouis, l'archaïsme presque constant des traducteurs est à la fois minimisé (« léger fumet », « occasionnel »), considéré comme une « méthode » et loué sans autre commentaire. Seul Gros ose dire que cet archaïsme ôte au poète de son « actualité ». Mais le sens de cette remarque n'est pas clair. Dans l'introduction à ses traductions, Gros écrit : « nous admirons Donne parce qu'il répond à nos exigences, à ce que nous attendons de la poésie ». Voilà, sans doute, en quoi il serait « actuel ». Ce qu'attend Gros de la poésie, c'est, dit-il en citant Bousquet et en présentant cette idée comme particulièrement « moderne », d'« éclairer la vie[14] ». On ne voit pas que cette idée soit spécialement « moderne » ni que le fait (allégué) que la « poésie de Donne [soit] particulièrement illuminante[15] » en fasse un poète « actuel ».

Les autres critiques ne remarquent même pas cet archaïsme. Sans doute va-t-il tellement de soi que Donne est *comme* Sponde, Desportes, etc., qu'il leur paraît normal qu'il écrive dans une « ancienne langue » comme eux.

Par contre, l'acceptation inconditionnelle (et la minimisation) de cette « méthode » archaïsante surprend chez Legouis et Grosjean.

Les traductions de Legouis, certes « prosaïques », s'efforcent d'éclairer Donne tout en préservant la totalité des termes et images qui constituent son *universum*, et nous rappellent que « cette voix a trois siècles et demi », mieux que tout lexique archaïque comme *arcer, affiquet, tortil*, etc.[16]. Il semble que Legouis soit tellement impressionné par les prouesses versificatoires des traducteurs qu'il en rabaisse la sienne et perde une bonne partie de son sens critique. La phrase : « nous ne pouvons, condamnés à la prose, que les admirer d'en bas », est consternante. Elle témoigne d'une méconnaissance de la valeur

14. L.-G. Gros, *John Donne*, Seghers, Paris, 1964, p. 104.
15. *Ibid.*, p. 104.
16. Quand Gros écrit – contre Legouis – que « plus une traduction est exacte, plus la poésie de Donne est hermétique » (*John Donne*, Seghers, *op. cit.*, p. 84), il énonce une contre-vérité. La traduction de Legouis est exacte et transparente. C'est celle de Denis et Fuzier qui est hermétique. Qui comprendra ce que veut dire « *alleu* d'un autre maître », dans le sonnet XIV, là où Donne met seulement « *to' another due* » et Legouis : « alors qu'elle a un souverain légitime » ?

et de la dignité de ce qu'on peut appeler la *traduction universitaire*, qui est une forme déterminée de la traduction-introduction[17] et de la *traduction philologique*, indispensable à toute translation littéraire d'une œuvre étrangère.

On comprend alors (jusqu'à un certain point) que Legouis en vienne *in fine* à cautionner un travail qui, à l'inverse du sien, rend Donne illisible par son archaïsme et son formalisme esthétique.

Quant à Grosjean, nous nous sommes déjà expliqué à ce sujet.

Mais si l'archaïsme *fascine*, c'est qu'un autre et puissant mirage se profile à l'horizon.

*Le mirage du pur poétique*

Ce mirage se manifeste d'abord, je l'ai dit, par un éloge continuel (inauguré par Poisson) de la *beauté* des traductions. On n'aura garde d'oublier, une fois de plus, les propos de J.-Y. Masson selon lesquels ce qui est primordialement demandé à une traduction, c'est d'être « bonne », c'est-à-dire fidèle, fiable, etc. Mais pour Poisson comme pour Grosjean, *beauté* semble quasi synonyme de fidélité. Cet axiome erroné règne encore aujourd'hui dans la critique littéraire des grands périodiques (« signalons la très belle traduction de... »).

Pour Grosjean, la beauté de la traduction résulte du mariage heureux de la fidélité au sens, au jeu des images, au naturel « brusque » de Donne, bref de la fidélité à tout ! Le travail de versification vient donner à cet heureux mariage la forme idoine, l'estampille « poésie garantie ». Comme si tout cela allait de soi ! Grosjean s'en rend compte lorsqu'il parle de « difficultés contradictoires ». Mais heureusement, les traducteurs ont « tout mené de front », les contradictions ont donc été résolues (comment ?) et le résultat est « beau ».

Mais tout cela, mariage heureux de la fidélité au sens, au jeu des images, aux idiosyncrasies rythmiques de Donne avec le travail versificatoire, n'est que de la rhétorique. Pour Grosjean

17. Ce qui ne signifie point que ce type de traduction ne doive pas, aujourd'hui, se réformer, s'adapter et se rajeunir.



comme pour les autres, *beau* signifie *forme captivante et séduisante*. Une belle traduction, depuis fort longtemps dans la tradition française, se doit d'être séduisante. Séduisante, elle ne peut espérer l'être que par la *forme*, c'est-à-dire par l'excellence du travail versificatoire. C'est en voulant garder « les rimes et les rythmes », dit M. Intérim, que les traducteurs ont « très souvent gagné ».

Cette fascination de la perfection formelle, à son tour, est l'une des formes (centrale) de la fascination du *pur poétique*. Partout traînent dans les recensions les noms de Mallarmé et de Valéry, qui ont la réputation d'avoir fait dans le pur poétique et d'avoir été d'impeccables « magiciens du vers ». Pour Gros, nos « jeunes anglicistes » sont « férus de Mallarmé et de Valéry » (d'où tient-il l'information ?). Ils ont donc traduit Donne dans l'horizon de la poétique de ces poètes, comme Poisson les y avait implicitement conviés en prétendant que la « tension » de Donne se retrouve chez Valéry et chez Mallarmé (« le style parlé de Donne est casse-mâchoire (*jaw-breaking*) et tendu précisément comme celui de Mallarmé[18] »).

M. Intérim conteste ces affirmations :

> Il faudrait [...] se demander si la correspondance [avec Mallarmé et Valéry] n'est pas essentiellement due à un effet d'optique. La résurrection de Donne s'est faite en fonction de la poésie métaphysique moderne, parce que précisément on a vu en lui l'ancêtre de la poésie dite pure. C'est mettre Donne sur un lit de Procuste.

M. Intérim sait bien sûr qu'il y a eu, sous l'impulsion d'Eliot, une réévaluation et une réinterprétation de Donne au XX^e^ siècle.

C'est surtout (et nous aurons l'occasion d'en reparler) l'ombre de Valéry qui hante les critiques, même lorsqu'il n'est pas nommé. Ainsi Denis et Fuzier auraient-ils traduit « comme Valéry ». N'étant pas le Poète, ils l'ont sans doute fait avec un peu d'artificialité (Legouis dit avec un brin d'ironie : « ils ont utilisé le dictionnaire des rimes. Mais pourquoi pas ». Valéry, lui, utilisait un dictionnaire des synonymes[19]...) ; ils ont été habiles, virtuoses, parfois inspirés, là où le Maître, lui, œuvrait

18. *Poèmes de John Donne*, *op. cit.*, p. 22.
19. Cf. « Variations sur *Les Bucoliques* » (trad. P. Valéry), *in* P. Valéry, *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1959, pp. 207-222

dans l'Extraordinaire et produisait – certes au prix d'efforts acharnés – des traductions « belles et fidèles » de Virgile. N'étant point des poètes, mais seulement de « jeunes anglicistes » (« jeune » voulant dire ici inexpérience sympathique, passion, énergie, foi entière en ce que l'on fait, foi que n'ont plus – voir Legouis – les « vieux anglicistes »), ils ont fait comme le poète. D'où leur réussite. Ainsi la critique fonctionne-t-elle avec cet axiome implicite : le traducteur de poésie qui n'est pas poète doit imiter le travail poétique et traductif des poètes. Et l'homme à imiter, ici, c'est Valéry, parce qu'il a traduit Virgile en vers. Ainsi le poète du « pur poétique », de l'astreinte versificatoire stricte, devient-il (quasi inconsciemment) le modèle pour la traduction d'un poète anglais caractérisé, entre autres, par son « style colloquial », ses incorrections prosodiques notoires[20] et son mélange systématique d'images, de thèmes et de concepts, bref son caractère « interchargé ».

Tel est le mirage du pur poétique.

### *L'absence de critique du projet*

Aucun des critiques, *aucun*, ne cherche à examiner le projet de Fuzier et de Denis, même en recourant, évidemment, à un autre concept. Le critique de *La Grive*, certes, repousse l'idée d'une traduction « en vers classiques », mais non pas tant comme projet que parce que cela exige du « génie » et le pouvoir de « recréer » réservés aux seuls poètes.

Aucun de ces critiques n'examine le projet et ses divers volets. Cela n'est pas dû au fait qu'il s'agit de recensions forcément brèves, mais au fait que l'idée *même* d'un tel examen ne leur vient pas à l'esprit. Et pourquoi examiner le projet, puisque le résultat paraît à la quasi-totalité excellent ? Tous (sauf le critique de *La Grive*) sont impressionnés par le labeur des deux « jeunes anglicistes » et la « beauté » de leur version.

Mais comment une telle cécité est-elle possible ?

À partir de quels horizons cette traduction désastreuse (à

20. Ben Jonson disait à Drummond de Hawthornden que « Donne, pour n'avoir pas respecté l'accent [tonique ou métrique], méritait d'être pendu », *in* Donne, *Poèmes choisis* (trad. Legouis), *op. cit.*, p. 31.



quelques exceptions près dans les *Sonnets sacrés*, peut-être) peut-elle être *perçue* comme belle et fidèle ?

Cela nous renvoie, nécessairement, à l'horizon des années 60, ou plutôt à cette période qui nous semble aller, *grosso modo*, de 1955 (date de la parution des *Prophètes* de Grosjean, de *L'Odyssée* de Jaccottet, des *Belles infidèles* de Mounin) à 1974 (date de la parution du numéro de *Change* sur la traduction et de l'échange de lettres entre Michel Deguy et Léon Robel, qui synthétise maints débats et travaux antérieurs).

L'horizon des années 60 s'articule en deux sous-horizons : l'horizon traductif, l'horizon poétique, horizons qui, on le verra, forment et ne forment pas connection, *Zusammenhang*. De plus, chacun d'eux n'est pas homogène. Mais l'on doit pourtant postuler, et une certaine *consistance* de chaque horizon, et l'existence d'un horizon unitaire qui les englobe : celui de la « période » considérée (vingt à trente années).

## L'HORIZON TRADUCTIF DES ANNÉES 60

Il est évident, même si l'on ne procède pas à des « enquêtes » systématiques (lesquelles d'ailleurs ne sont pas aussi indispensables que l'on pense et supposent, de toute façon, un cadre conceptuel et herméneutique faute duquel on tombe au niveau de la pure recollection empirique), que ces années voient surgir tout un mouvement de traduction et de réflexion sur la traduction (pas seulement poétique) qui se distingue de la période antérieure, dominée ce me semble par les traductions d'Armand Robin, *Sous l'invocation de saint Jérôme* de Valery Larbaud (1946) et la traduction d'un fragment de *Finnegan's wake* de Joyce par Philippe Soupault (1945, Éd. Charlot, Paris).

Ce mouvement ne touche pas tous les domaines de la traduction des œuvres. Il coexiste avec des non-mouvements caractéristiques du champ de la traduction, lequel – on y reviendra – ne fait point « monde » à la différence du « monde des lettres ». Du moins en France, et pour la période considérée.

| ANNÉE | TRADUCTION(S) | TRADUCTEUR(S) | OUVRAGES/REVUES SUR LA TRADUCTION | AUTEUR(S) |
|---|---|---|---|---|
| 1955 | *Poèmes choisis* de Donne | P. Legouis | *Les belles infidèles* | G. Mounin |
| | *Les Prophètes* | J. Grosjean | | |
| | *La mort de Virgile* de Broch | G. Kahn | | |
| | *L'Odyssée* | Ph. Jaccottet | | |
| 1956 | *L'homme sans qualités* de Musil | Ph. Jaccottet | | |
| 1957 | *Reliquiae* de Hopkins | P. Leyris | | |
| | *Hamlet* de Shakespeare | Y. Bonnefoy | | |
| 1958 | *Essais et Conférences* de Heidegger | A. Préau | *Stylistique comparée du français et de l'anglais* | J.-P. Vinay et J. Darbelnet |
| | *Poésie non traduite II* | A. Robin | | |
| 1959 | *Poèmes* de Shakespeare (Pléiade) | J. Fuzier | | |
| 1960 | *Jules César* de Shakespeare | Y. Bonnefoy | | |
| | *Les Solitudes* de Góngora | Ph. Jaccottet | | |
| 1961 | | | | |
| 1962 | *Poèmes de John Donne* | J. Fuzier/Y. Denis | | |
| 1963 | | | *Les problèmes théoriques de la traduction* | G. Mounin |

Les traductions mentionnées dans le tableau ci-dessus, qui va de 1955 à 1974, ne prétendent pas être une liste exhaustive. Mais représentative. Elles constituent presque toutes des « événements traductifs » (mises à part les traductions de Donne par Legouis et Gros, ajoutées pour mieux les situer dans le cadre de ces années). Qu'il s'agisse d'événements traductifs, c'est démontrable dossier de presse par dossier de presse. *L'homme sans qualités* de Musil, par Jaccottet (1956), est plutôt un événement littéraire, mais non sans répercussion sur l'image en France de la traduction. *Essais et Conférences* de Heidegger, traduit par



| ANNÉE | TRADUCTION(S) | TRADUCTEUR(S) | OUVRAGES/REVUES SUR LA TRADUCTION | AUTEUR(S) |
|---|---|---|---|---|
| 1964 | *Le naufrage du Deutschland* de Hopkins | P. Leyris | | |
| | *L'Énéide* de Virgile | P. Klossowski | | |
| | *John Donne* | L.-G. Gros | | |
| 1965 | *Le Roi Lear* de Shakespeare | Y. Bonnefoy | | |
| | Dante *Œuvres complètes* | A. Pézard | | |
| 1966 | | | | |
| 1967 | Hölderlin, *Œuvres* | Ph. Jaccottet, etc. | | |
| 1968 | *Roméo et Juliette* de Shakespeare | Y. Bonnefoy | | |
| 1969 | | | | |
| 1970 | *Les cinq rouleaux* | H. Meschonnic | | |
| 1971 | *Les troubadours* | J. Roubaud | *La tâche du traducteur* | W. Benjamin trad. M. de Gandillac |
| 1972 | | | | |
| 1973 | | | « Poétique de la traduction », *in Pour la poétique II* H. Meschonnic | |
| | | | « Joyce traduit par Joyce », *Tel Quel* LV. | J. Risset |
| 1974 | | | *Change* n° 19, « La traduction en jeu » | |

Préau (1958), ouvre l'ère de la traduction de Heidegger, qui sera marquée par une constante et difficile réflexion sur la traduction de cet auteur, réflexion non close à ce jour. Enfin, je n'ai pu intégrer au tableau les traductions de Dante, Góngora, Hölderlin, Pindare, Kleist parues, avec des commentaires, dans *La Revue de poésie* de Deguy durant les années 60, aucun des numéros n'étant disponible.

Ce travail traductif s'accompagne d'une réflexion sur la traduction sans précédent en France depuis le XIX^e siècle (Courier, Chateaubriand, Littré, Mallarmé, etc.). Elle touche

surtout la traduction poétique, la traduction philosophique[21], la traduction de la Bible (Grosjean, Meschonnic) et laisse la traduction romanesque, essayistique et théâtrale[22]. Cette réflexion est liée aux noms de Bonnefoy, Leyris, Deguy, Robel (et son groupe), Roubaud, Meschonnic, Klossowski, Grosjean, Granel et Walter Benjamin, plus précisément au texte de Benjamin *La tâche du traducteur*, traduit en 1971 par Maurice de Gandillac.

Il faut mettre à part des publications comme *La stylistique comparée du français et de l'anglais*, de Vinay et Darbelnet (1958), ouvrage qui a eu un grand retentissement dans les milieux universitaires bien qu'il n'ait aucune espèce de validité pour la traduction des œuvres[23], et, surtout, celles de Georges Mounin. Mounin a d'abord publié un ouvrage estimable sur la traduction littéraire en 1955, *Les belles infidèles*, qui atteste une connaissance assez approfondie de la tradition de la traduction en France. Malgré une surestimation indue des traductions d'Homère par Leconte de Lisle (présentées comme un modèle et un chef-d'œuvre littéraire français en soi), *Les belles infidèles* restent un ouvrage qu'on lit et relit avec un intérêt soutenu. Mais, ultérieurement, Mounin est passé peu à peu d'une réflexion sur la poésie et la traduction poétique de type plutôt essayistique à des travaux orientés sur la linguistique et, en ce qui concerne la traduction, à une approche positiviste, se voulant de plus en plus « scientifique ». Ainsi sont parus en 1963 *Les problèmes théoriques de la traduction*, préfacés par Dominique Aury[24]. Ouvrage qui a connu, semble-t-il, une notoriété immédiate.

21. Cf. Gérard Granel, introduction à la traduction de *Was heißt denken?*, « Qu'appelle-t-on penser ? », PUF, coll. « Épiméthée », Paris, 1959.

22. Qui n'apparaîtra que dans les années 80.

23. Duneton a montré combien les méthodes prônées par ces auteurs pour la traduction littéraire, notamment de Lawrence, aboutissent à des résultats arythmiques lamentables, et ne peuvent aboutir *qu'* à de pareils résultats.

24. Préface d'une humilité excessive, pour ne pas dire d'une pénible servilité envers celui qui « sait » : « [...] pour la première fois chez nous un linguiste fait aux traducteurs l'honneur de prendre leur activité au sérieux » (VIII) ; « nous ne savions rien sur les fondements de notre métier. Avec *Les problèmes théoriques de la traduction*, notre univers familier devient un nouveau monde » (XII). Tant de déférence pour celui qui, à la fin de son livre, énonce ces palpitantes conclusions : « [...] la linguistique contemporaine aboutit à définir la traduction comme une opération relative dans son succès, variable dans les niveaux de la communication qu'elle atteint. » Voilà le profond savoir qu'Aury a retiré de l'écrit du « savant » ! De qui se moque-t-on ? Mounin, en outre, sous-estime scandaleusement tous les écrits sur la traduction de la tradition, c'est-à-dire



Notoriété totalement imméritée, l'ouvrage n'étant qu'une compilation des opinions des linguistes sur les différences des langues, et les divers « problèmes » que peuvent poser aux traducteurs ces différences, ainsi que les (prétendues) « visions du monde » qu'elles incarnent ou produisent. Bon nombre des « problèmes » évoqués ne sont des problèmes que pour les linguistes, qui ignorent tout, semble-t-il, du fait que le traducteur a affaire à des œuvres, des textes, et non à des unités linguistiques isolées. En bref, cet ouvrage souvent intéressant, toujours naïf, ne mérite absolument pas l'importance qu'on lui attribue, et, surtout, le rôle symbolique qu'on lui fait jouer. Lorsqu'une spécialiste québécoise de la traduction, Sherry Simon, parle « du "père" symbolique de la théorie de la traduction, Georges Mounin[25] », on se dit qu'il est temps, grand temps, d'essayer de mettre un terme à cette supercherie. Mounin n'est le « père symbolique » de rien du tout. Ni des ultérieures « théories de la traduction » ni de la réflexion sur la traduction en France. Il est temps, grand temps que *Les problèmes théoriques de la traduction* cessent, en particulier à l'étranger, d'être considérés comme le *nec plus ultra* de la pensée française de la traduction. *Parce qu'il y a bien un « père symbolique » de la réflexion française sur la traduction, et c'est Valery Larbaud*, avec *Sous l'invocation de saint Jérôme*. Il faut toute la prétention confuse et ignorante de Georges Steiner pour qualifier cet ouvrage de « dénué de rigueur[26] ». Sous son apparence disparate, parfois désinvolte, son allure discontinue, avec son langage un peu esthétisant, *Sous l'invocation de saint Jérôme* est un grand livre nourricier, séminal, qu'il faut lire et relire[27].

Son auteur est tout à la fois un remarquable prosateur, un poète attachant, un critique émérite (*Domaine anglais* et *Domaine français* sont d'excellentes ouvertures sur les littératures des deux pays), un traducteur important (Whitman, Joyce, Butler) et il

tous les écrits antérieurs à ces ouvrages clefs que seraient ceux de Fédorov et de Vinay et Darbelnet, avec lesquels démarreraient « enfin » des théories « scientifiques » de la traduction. Décidément, on est retombé dans le positivisme le plus obtus, dans le scientisme dont la vraie science, aujourd'hui, se rit.

25. *In TTR*, « L'erreur en traduction », vol. 2, nº 2, 2ᵉ semestre 1989, p. 157.

26. *In Après Babel*, Albin Michel, Paris, 1978, p. 225.

27. Meschonnic a su lui rendre hommage, en parlant à son propos d'un « langage qui a sa valeur d'*expérience*, malgré ses approximations esthétiques d'un autre temps » (*Pour la poétique II*, Gallimard, coll. « Le chemin », Paris, 1973, p. 352).

a été, de son vivant, un médiateur central du monde des lettres national et international. De meilleur « père symbolique » pour la traduction française, on ne saurait rêver. Au surplus, sa connaissance de l'histoire de la traduction française, des théoriciens de la traduction français et étrangers est restée jusqu'à ce jour inégalée. Et qui, en 1946, connaissait Tytler ?

En ce qui concerne la traduction poétique, la réflexion s'élève peu à peu au niveau d'un *débat fondamental*, dont Deguy et Robel ont exprimé les enjeux dans des lettres parues en 1974 dans la revue *Change*[28]. Dans sa lettre à Robel, Deguy évoque le travail traductif de *La Revue de poésie* (l'ancêtre de la revue *Po&sie*), son sens et ses principes :

> Par « traduction », au sens de la « transformation réglée d'une langue par une autre », dans le cas de la poésie, il s'agit moins d'annuler la distance entre un texte de départ et un texte d'arrivée, de la faire disparaître selon le critère de la belle infidélité pour lequel une traduction réussie se marquait à ceci qu'à cacher son *titre* elle ne se serait pas fait remarquer et aurait pu passer auprès de l'ignorant du trafic pour un « texte original », que de rendre manifeste cette distance comme différence dans notre langue [...]. Le texte d'arrivée, travaillé par l'effort de traduire, se donne pour ce qu'il est : déplacé, hybride. La langue hôtesse tressaille et craque sous l'effort ; aux limites de résistance de sa « maternité » ; et qu'elle soit capable en tant que poème de beaucoup plus d'écarts que le consensus des usagers et des grammairiens n'en tolère, c'est ce qui est à prouver à chaque fois [...]. Je reviens, pour finir, à la pratique : deux exigences, corrélatives en leur différence d'échelle, semblent donc fournir maximes à l'opération de traduire : [...] travail d'interprétation par la pensée, dont la difficulté, comme toujours en pareil cas, tient à ce qu'il faut avoir trouvé tout en cherchant pour continuer à chercher en trouvant. Et celle de la littéralité : « littéralement et dans tous les sens », par prudence négative de ne laisser aucun préjugé d'élégance « faire l'économie » d'une virtualité ; de s'orienter sur le filon inépuisable de signifiance du texte à traduire sans bloquer prématurément la lecture sur un « signifié universel ». Contrainte qui nous envoie alors dans les deux directions opposées : celle du « mot à mot » (c'est pourquoi il m'avait semblé nécessaire de soutenir la traduction par Klossowski de *L'Énéide*, contre tous les destructeurs, tu t'en souviens, de l'hypallage : *Ibant obscuri* ; oui, « ils allaient obscurs ») [...] ; et celle du « autant de mots qu'il sera requis pour un mot », à la manière dont P. Quignard a traduit *Lycophron*[29].

28. *Change*, n° 19 : « La traduction en jeu », Seghers-Laffont, Paris, 1974, pp. 47-55.

29. *Ibid.*, pp. 49-50 et pp. 52-53.



Dans sa réponse, Robel évoque un « précurseur » de Klossowski, Brioussov, qui aurait donné une version « prodigieusement littérale » de Virgile. Cette traduction, qui date de 1920, aurait été récemment « exhumée » par un poéticien russe, Gasparov, et provoquerait – comme *L'Énéide* de Klossowski – de vives discussions en URSS[30]. Robel poursuit ainsi :

> Gasparov, dont l'étude est une assez brillante défense et illustration du littéralisme dans la traduction poétique, affirme que lorsqu'il s'agit de traduire la littérature deux positions seulement sont valables : la traduction « libre » et la traduction « littérale ». La première conviendrait aux périodes de culture extensive, la seconde aux périodes de culture intensive. (Je résume beaucoup.)
>
> Mais si l'on veut bien admettre ma proposition qu'un texte est l'ensemble de toutes ses traductions significativement différentes, alors il faut bien admettre qu'il y a une certaine légitimité de toutes ces traductions ; mais aussi une typologie et une hiérarchie des traductions, de même qu'il y a une hiérarchie des textes en fonction des possibilités de traductions qu'ils proposent. Je continue de penser qu'il faut placer au sommet de la hiérarchie des traductions celle qui à son tour fait le plus texte et donc offre à son tour le plus grand nombre de possibilités de traductions. *Mais pour cela il faut restituer la structure profonde, le réseau phono-sémantique* du poème original qui offre à la lecture le moyen de transmutations successives.
>
> Toute traduction implique donc transformation [...]. Je me réjouis de voir en effet que nous pouvons nous retrouver ensemble pour et par l'effort de traduire[31].

Robel joint à sa lettre un fragment traduit en français de la traduction littérale de Brioussov. Sa réponse d'une certaine façon n'est pas une réponse à ce que dit Deguy. Elle est le simple exposé des positions de son propre groupe. Ces positions, en soi, ne vont ni dans le sens de celles de *La Revue de poésie*, ni contre. Il est bien certain qu'au sommet de la « hiérarchie » des traductions il y a celle qui *fait le plus texte*. La traduction qui fait le plus texte est celle qui est basée sur l'analyse de la « structure profonde » et du « réseau phono-sémantique » du poème

30. Je pense avoir démontré dans « La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain » (*in Les tours de Babel*, T.E.R., 1985) que *L'Énéide* de Klossowski n'est nullement littérale au sens banal du terme. Si l'on entend par « littéral » la reproduction de la distribution *factuelle* des mots, phrases, de l'original, il est clair que le travail de Klossowski n'est pas « littéral » en ce sens-là, qui est absurde : « [...] ce qui est "traduit", c'est le système global des inversions, rejets, déplacements, et non leur distribution factuelle tout au long des vers de *L'Énéide* », *op. cit.*, p. 140.

31. *Change*, n° 19, *op. cit.*, pp. 54-55.

originel. Robel en tire la conclusion que, faisant le plus texte (ayant le plus de consistance textuelle), elle est à son tour traduisible. C'est ici que la pratique du groupe Polivanov devient pur jeu, ou pure expérimentation, car quel *sens* peut avoir pour l'original la traduction de sa traduction ? Mais ce n'est pas le lieu d'en discuter : l'essentiel pour Robel est qu'au sommet de sa hiérarchie il y a la traduction qui « fait texte » parce qu'elle est fondée sur une analyse des structures de l'original. Cette approche n'a évidemment rien à voir avec celle de Deguy, fondée sur la dialectique de la littéralité et du « autant de mots qu'il sera requis pour un mot[32] ».

Ainsi se dessinent deux positions extrêmes en matière de traduction poétique, deux positions fondées sur des postulats et des principes différents, mais qui ne sont pas forcément « opposées ». Ces positions, et le débat auquel elles donnent lieu, sont elles-mêmes directement liées à un *événement fondamental des années 60*, et qui détermine totalement les propos de Deguy et Robel : *l'arrivée dans l'espace traductif français de deux réflexions étrangères sur la traduction* : d'un côté les réflexions *allemandes* (Heidegger et Walter Benjamin), de l'autre, les réflexions *russes*. Les premières marquent Deguy (et Meschonnic pour Benjamin), les secondes, Robel.

C'est la seconde fois que la réflexion traductive allemande influe massivement sur le champ de la traduction et de la réflexion sur la traduction en France. La première fois, ç'avait été avec Madame de Staël, qui a introduit en France les « idées » des Romantiques allemands, et surtout d'A.W. Schlegel, qui résument et popularisent toute la pensée de Schleiermacher, Humboldt, Goethe sur le sujet. Il est absolument

32. On retrouve ce dernier principe, semble-t-il, chez Bayen pour sa traduction d'*Œdipe à Colone* : « Il nous rappelle chez nous, obsessionnellement, traduire revient à multiplier les variations. Quelquefois j'ai laissé la variation autour d'un mot, d'une expression ou d'un vers, donnant une double traduction... » *Œdipe à Colone*, Bourgois, coll. « Détroits », Paris, 1987, *op. cit.*, pp. 21-22. Cf. aussi Georges Mailhos examinant sept traductions du fragment d'Héraclite *physis krupterkai philei* : « Si [...] Héraclite fut désigné comme l'"obscur", c'est pour être devenu incompréhensible à force d'avoir été traduit clairement. Laisser *travailler* un texte d'*origine* pour l'ouvrir à ses possibles, le laisser *attendre*, c'est se donner toutes les garanties d'une fidélité de bon aloi, conquise par exigence et non subie philologiquement. Entre un original toujours conservé dans sa graphie grecque – mais, en l'occurrence, *rapporté* à l'état de citation dans un texte très ultérieur [...] – et une traduction honnête, donc confuse par simplicité lexicale (*physis* : "nature" ; *philô* : "aimer" ; *kryptomai* : "se cacher") et syntaxique (sujet, verbe, etc.), s'insère une traduction qui s'efforce de rendre *lisible* l'aphorisme », *in Les tours de Babel*, *op. cit.*, p. 234.



impossible, étant donné la notoriété de Madame de Staël, que les traducteurs français mentionnés n'aient pas lu *De l'Allemagne* et *De l'esprit des traductions*[33], même si ni ces textes ni le nom de leur auteur ne sont jamais cités (ce voilement des sources étant très français).

Et c'est sans doute la première fois que la puissante tradition de réflexion russe, de Pouchkine à Pasternak, et, au-delà, aux auteurs que mentionnent Robel et, plus tard, Etkind, pénètre en France – et agit.

Ainsi le débat épistolaire de Deguy et de Robel, si central, est-il déterminé par deux horizons *étrangers* de réflexion sur la traduction, et pour ces années on n'en trouverait point d'autres, les horizons anglais et italiens n'entrant pas en ligne de compte[34]. L'horizon anglais (que Steiner évoque fugitivement) est en particulier étrangement absent.

Dans ce débat sur la traduction poétique, *ce sont deux nouvelles formes de traductions qui sont projetées*, deux formes qui affirment leur spécificité, tout en se rejoignant dans la réflexion et la pratique de Roubaud, ami des deux « adversaires », collaborateur à la fois de *La Revue de poésie* et du cercle Polivanov animé par Robel, Lusson, etc.

L'une trouve son origine dans une expérience de la traduction, de la langue, de la poésie française fondée sur la réflexion allemande de la traduction[35], l'autre dans une réflexion « formelle » sur la traduction poétique, la rythmique et le travail de versification (au sens large).

Les diverses traductions mentionnées pour la période peu-

33. On trouvera dans *Cent ans de théorie française de la traduction* (de Lieven d'Hulst, Presses universitaires de Lille, 1990) un extrait d'un autre texte paru en Italie, « De la manière de traduire, et de l'utilité des traductions », où ce rôle d'A.W. Schlegel est ouvertement mentionné : « A.W. Schlegel a fait une traduction de Shakespeare qui, réunissant l'exactitude à l'inspiration, est tout à fait nationale en Allemagne » (p. 89).

34. C'est maintenant, et lentement, qu'ils s'approchent. Pour l'italien, cf. Michel Orcel, *Langue mortelle*, l'Alphée, Paris, 1987, annexe « Foscolo, Leopardi et la traduction de l'Antique », p. 144 ; et Giovanni Gentile, « Du tort et du droit des traductions », trad. Alunni, *Cahiers du collège international de philosophie*, nº 6, Paris, 1983. Il faut ajouter à présent les réflexions latino-américaines (Borges, Paz, Haroldo de Campos), nord-américaines, canadiennes et québécoises.

35. Et du travail sur Hölderlin, qui arrive en France décisivement avec la traduction de l'ouvrage de Heidegger *Erlaüterungen zu Hölderlins Dichtung*, paru sous le titre *Approche de Hölderlin*, Gallimard, Paris, 1962, trad. Corbin, Deguy, Fédier, Launay. Comme l'a remarqué Lacoue-Labarthe, « Hölderlin, en réalité, en France, nous a été transmis par Heidegger », *in* Hölderlin, *Hymnes, Élégies et autres poèmes*, Flammarion, Paris, 1983, p. 11. Auparavant, il y avait certes les traductions de Jouve, Bianquis, Roud, Guerne, Faye.

vent, en ce qui concerne leurs projets respectifs, se situer *entre* ces deux positions que l'on peut dire « extrêmes », pour autant qu'elles appartiennent au mouvement ou courant évoqué, dont la dominante peut être résumée par ces propos de Jaccottet dans sa postface à sa traduction de *L'Odyssée* :

> si l'on persiste à penser qu'il est possible de lire Homère sans savoir le grec et d'en tirer autre chose que des renseignements, d'y entendre ne fût-ce qu'un écho très affaibli de l'admirable musique originale, il faut alors traduire, dans la mesure du possible et sans tomber dans l'absurde, *selon la lettre même du texte*[36].

C'est là une déclaration assez large pour englober les positions de Deguy et de Robel – les différences viennent après.

Mais à côté de ce mouvement qui, s'il n'est pas quantitativement dominant, produit néanmoins l'écrasante majorité des traductions qui comptent à l'époque, et qui comptent encore – il y a d'autres tendances, dont la plus marquante est celle qu'incarne le Dante de Pézard. Le Dante de Pézard – une traduction totalement archaïsante – réalise un vieux rêve qui date de la philologie du XIXᵉ siècle, et de Littré en particulier. Il faut ici faire une digression qui n'est pas sans intérêt : à propos du penchant de la Bibliothèque de la Pléiade, lorsqu'il s'agit d'œuvres étrangères anciennes, à recourir à des traductions d'époque qui paraissent elles aussi « archaïques » : le Plutarque d'Amyot, les *Romans picaresques espagnols*, le *Don Quichotte* de Cervantès sont publiés dans des versions d'époque, parfois mixées. Cela sous le motif que les versions modernes (XIXᵉ, XXᵉ siècle) n'auraient aucune « saveur ». Lorsqu'il n'existe pas de versions d'époque, on s'efforce de produire des traductions qui en soient l'équivalent, comme les *Poèmes* de Shakespeare par Jean Fuzier, et surtout le monumental Dante de Pézard.

Au-delà de la Pléiade, cette valorisation de l'archaïque peut déborder sur la traduction d'œuvres contemporaines, opérant au niveau de la traduction de mots étrangers dont la signifiance est selon les traducteurs, sans équivalent dans le français moderne. D'où le recours à l'ancien français, par exemple dans la traduction de *Holzwege*[37] de Heidegger par Brokmeier où

36. Homère, *L'Odyssée*, trad. de Philippe Jaccottet, FM/La Découverte, Paris, 1982, pp. 408-409.
37. Parue sous le titre *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, Paris, 1962.



*weise* est traduit par *guise*. La traduction de *Einführung in der Metaphysik* de Heidegger[38] par Gilbert Kahn obéit à des choix analogues : choix de mots anciens ou créations de néologismes ayant l'air de mots anciens : *Parence* pour *Vorschein*, *patence* pour *Erschlossenheit*, *déclusion déterminée* pour *Entschlossenheit*.

La traduction de Denis et Fuzier s'inscrit dans ce courant archaïsant, qui se veut aussi métrique et versificatoire (donc « formel » en un certain sens qui n'est cependant pas celui de Robel et de son groupe). C'est selon ces principes, on l'a vu, que Fuzier a traduit la poésie de Shakespeare pour la Pléiade (1959). Mais si cette position (archaïsation + formalisme) est à peu près *contemporaine et homologue* de celle de Pézard, *elle ne l'est pas dans le domaine anglais*, où dominent, et de loin, les positions de Bonnefoy et de Leyris, qui appartiennent au mouvement des années 60 (même si chacun a une posture propre et ne reconnaît pas forcément les positions d'autres traducteurs de ce mouvement : Leyris ne salue pas *L'Énéide* de Klossowski sans réserves, à la différence de Deguy). Cela veut dire qu'elle n'est pas dans le même « temps ». Elle n'est pas non plus dans le même temps que celui d'un Robel ou d'un Roubaud. Mais bien, redisons-le, contemporaine de l'archaïsme du XIXᵉ siècle, de cet archaïsme qui a tenté aussi bien un « philologue » comme Littré[39] qu'un poète comme Leconte de Lisle[40], et qui est lié à l'« historisme » propre à ce siècle, historisme qui a marqué la philologie, la poésie, la littérature. Ces traductions vaillamment *archaïsantes* sont, d'ailleurs, des traductions *érudites*, qui mettent en jeu, dans leur projet, dans leur réalisation, une somme énorme de savoirs et de savoir-faire – plus que les autres traductions. Et qui, bien sûr, exigent aussi des lecteurs pas mal de savoirs – plus que les autres traductions.

Ce qui est clair, en tout cas, c'est que le choix de ce type de traduction par Fuzier pour Shakespeare et Donne représente

38. *Introduction à la métaphysique*, Gallimard, Paris, 1967, trad. Gilbert Kahn.
39. Voir Mounin, *Les belles infidèles*, Cahiers du Sud, 1955, pp. 105-107 et 123.
40. *Ibid.*, p. 133 sq. À propos de son *Iliade*, Mounin parle de « modèle fondamental de verre à travers lequel on entrevoit au moins la couleur authentique des temps homériques » (p. 148), de « chef-d'œuvre de la langue française *en soi* » (p. 157). L'année même où étaient publiées *Les belles infidèles* paraissait la traduction de *L'Odyssée* par Jaccottet : contemporanéités qui s'ignorent. Mounin, dans son livre, prône un modèle traductif historico-archéologisant datant du XIXᵉ siècle, et de ce qui est pour nous le plus « passé » au XIXᵉ siècle. Étonnant anachronisme du spécialiste de René Char.

un « écart » par rapport à la tendance dominante (qualitativement, événementiellement) de la traduction poétique du domaine anglais, qu'aucune « spécificité » de la poésie de Shakespeare et de Donne ne justifie en soi. Appartient à la même catégorie, mais avec une naïveté caricaturale, l'anthologie des poètes élisabéthains de Philippe de Rothschild (1969).

De l'horizon traductif des années 60, il faut encore dire ceci : qu'il n'est pas un, et que s'il est partagé entre des tendances à la fois antagonistes et entrelacées, entre des tendances contemporaines et des tendances non contemporaines, c'est *aussi* parce que le champ de la traduction des œuvres *ne forme pas monde*, est plutôt composé d'une multiplicité éparse d'îlots traductifs, de *monades* traductives qui communiquent mal entre elles. Cette structure insularisée et monadique (parfois autiste) du champ de la traduction des œuvres ne date pas des années 60. Elle existe encore aujourd'hui, mais à un degré moindre. Dans les années 60/70, le « dialogue » entre Deguy et Robel, de toute manière fructueux, était exceptionnel, dans un « monde des lettres » où il était pourtant usuel depuis toujours.

## MALLARMÉ, VALÉRY ET L'HORIZON POÉTIQUE DES ANNÉES 60

Cet horizon ne sera évoqué ici que pour éclairer l'horizon de la traduction poétique, qu'il fonde dans sa nécessité.

Il est clair d'abord, en ces années, qu'un certain nombre de poètes, au demeurant fort différents les uns des autres, appartenant éventuellement à des générations qui se chevauchent, entrent dans une *expérience de la poésie qui est celle de la longue crise*, et pas seulement celle du « vers ». Le *Wozu Dichter?* de Hölderlin est là. Au sein de cette expérience de la longue crise, ces poètes (pensons à Bonnefoy, Deguy, Jaccottet, Roubaud, Marteau, Réda, etc.) repensent leurs rapports à leurs Pères fondateurs modernes, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, et, plus près, aux surréalistes et à Valéry. Ils réfléchissent critiquement sur la poésie. L'horizon poétique des années 60 est celui d'une « poésie critique ». Cette réflexion est identique, ou plutôt : est



portée par le même mouvement que la réflexion sur son histoire, sur sa propre tradition. Il y a chez ces poètes, pendant toutes ces années, une (re)lecture de la tradition poétique, et pas seulement nationale. Et la manière dont est lue cette tradition n'est pas celle du XIX[e] siècle, par exemple. La crise de la « formalité de l'essence » pousse maints poètes à redécouvrir les massifs poétiques où cette « formalité » a brillé de tous ses feux : les poètes baroques, le Siècle d'or espagnol, les poètes élisabéthains (d'où des regains de maniérisme, d'esthétisme là où il n'y a aucune tendance de ce genre), Dante, Pindare, Sappho, etc. Se redécouvrent (et se redécouvrent autrement qu'à l'époque de Bédier) les massifs de la poésie française médiévale, et les troubadours. On voit comment l'horizon poétique des années 60 projette les lignes de faîte d'une « autre » histoire de la poésie occidentale sur l'horizon traductif, avec des noms jusqu'à présent plus ou moins occultés comme Góngora, Donne, Hölderlin, et des noms maintenant autrement illuminés, comme Homère, Sappho, Pindare, Virgile, Dante, Shakespeare, Milton.

C'est dans cette constellation qu'il faut situer la possibilité, et la nécessité, d'une (re)traduction de Donne. Car il y avait nécessité de traduire Donne en ces années où l'on traduisait Góngora (Jaccottet). Le « Donne français » venait au moment favorable. Son échec n'est pas dû au manque de *kairos*.

Mais il faut bien voir que ce retour aux baroques, à Góngora, à Dante, etc., se fait aussi dans un rapport très intense, très étroit à Mallarmé et à Valéry ; que les propos de seconde main que nous trouvons sur Donne, Valéry et Mallarmé chez Poisson et les critiques renvoient au fait indéniable que la traduction poétique est dominée par les figures de Mallarmé et de Valéry. Si bien qu'on pourrait dire : faut-il traduire mallarméennement ou valéryennement – *that is the question*. La question a-t-elle un sens ? Si oui, lequel ? À vrai dire, elle en a plusieurs. Personne à l'époque ne l'a posée ainsi, mais c'était la question de tout le monde. Ç'avait été, même, celle de Benjamin dans *La tâche du traducteur*.

Traduire « mallarméennement » ne veut certes pas dire traduire comme a traduit Poe Mallarmé, en « prose » (aussi serrée qu'on voudra, prose quand même) ; ne veut pas dire non plus, traduire la poésie en vers, dans la foulée de la « défense » du vers prônée par Mallarmé ; veut dire traduire de telle

manière que la traduction poétique « rémunère le défaut des langues ».

C'est même en ce point que la poésie se fait traduction, entre dans un *destin traductif nécessaire* – et qui ne s'est plus démenti. Traduire mallarméennement, c'est traduire comme le préconisait Alain (après avoir lu Mallarmé). Comme Mallarmé avait poétisé sous l'empreinte, l'impulsion massive de l'anglais – ou l'autre langue (ou langue autre, dit Genette[41]) nécessaire maintenant à toute poésie « nationale ». De cette signification de Mallarmé pour le traduire poétique témoigne donc la convergence d'Alain et de Benjamin. Mais on pourrait solliciter aussi Artaud et sa « traduction » de Lewis Carroll[42], et Armand Robin : même constellation.

Il est clair que c'est dans un tel horizon qu'on peut envisager de traduire les « diamants massifs » (Quincey) de Donne, et les « étoiles fixes et les astres fugitifs » de Góngora. Et que sans doute il y faut un regard vers le massif baroque ou préclassique français (à l'époque où Ponge écrit son *Pour Malherbe*). Il est clair que c'est dans un tel horizon, aussi, que Leyris a pu traduire Hopkins, que Klossowski a pu retraduire *L'Énéide* : mallarméennement ou, si l'on veut, héraclitéennement.

Et Valéry ? Est-il l'alternative à Mallarmé ? Et en quel sens ?

Valéry est d'abord, en ces années (sauf pour ceux qui depuis toujours l'ont considéré comme un vieux fossile), l'homme qui a défendu une certaine forme de la formalité de l'essence, une forme classique, une forme qui se résume à l'adéquation parfaite entre le son et le sens. Il est ensuite, plus que Mallarmé,

41. Genette, *Mimologiques, voyage en Cratylie*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1976, p. 273 : « L'anglais joue un peu dans le système mallarméen le rôle [tenu dans le *Cratyle* par la "langue des dieux", empruntée à Homère : celui] d'un mythé nostalgique ou consolateur, où se projettent à distance toutes les vertus dont est privée la langue propre comme langue *réelle* : celle que je parle et que j'écris. Paradis linguistique perdu, ou si l'on préfère *utopie linguistique* presque reconnue et assumée comme telle. L'anglais (rêvé) est [donc] pour Mallarmé le lieu et l'objet non d'une véritable jouissance, mais d'un regret : le reflet inversé du manque. [...] il s'agit assez peu dans tout cela de l'anglais réel, tel qu'il est et qu'on le parle ; et toute autre langue ou plutôt toute langue *autre*, eût peut-être aussi bien fait l'affaire, c'est-à-dire office de langue "suprême" : celle-là même qui "manque", et dont elle incarne [...] le manque et (au sens fort) le *défaut*. Aussi bien, la relation anglais-français pourrait-elle être à la limite inversée, la langue suprême étant toujours, pour chacune, celle d'en face. »

42. *In Phantasmagoria*, traduit sous le titre « Ye carpette knyghte », « Le Chevalier Mate-Tapis », *Cahiers du Sud*, n° 287, 1948.



le poète qui a commis la « faute poétique », qui a (ré)entraîné la poésie française sur la voie de la « poésie pure ». Il a pour ainsi dire perdu Baudelaire et Rimbaud et donné de Mallarmé une image trompeuse : celle de Valéry lui-même.

Mais Valéry est aussi le lecteur caché de Nietzsche, l'admirateur de Descartes et de Léonard de Vinci, il est, et ce n'est pas rien, le créateur de la *Poétique*. Qu'avec Valéry soit née, ou re-née, la Poétique, ce n'est pas qu'un événement restitutionnel. Avec Valéry la dimension réflexive de la poésie, le fait que toute poésie doive être aussi poétique, se trouve ratifiée et fondée. Valéry n'est pas un grand poéticien, mais il a *fondé, stricto sensu*, la poétique moderne.

Enfin, Valéry est traducteur. Ou plutôt, est le traducteur (sur commande) de Virgile – et il ne faut jamais oublier que Virgile est en France depuis le XVI^e siècle la visée suprême de la traduction poétique[43]. Valéry est le traducteur de Virgile, et celui qui réfléchit sur le traduire en traduisant ; en ce qu'il est toutes les autres figures de Valéry évoquées, une figure traductive de poids.

La double étude d'horizons, que nous venons d'effectuer, montre que la traduction de Fuzier, « archaïsante » et « valéryenne », est certes une « anomalie » par rapport à la traduction contemporaine de la poésie anglaise, mais qu'elle se relie parfaitement à certaines tendances et de l'horizon poétique, et de l'horizon traductif. Il est donc normal que la majeure partie des critiques l'aient perçue ainsi, et aient pu la trouver comme Poisson « belle et fidèle ». Que certains l'aient trouvée « exacte » et « littérale », au mépris de toute comparaison même rapide avec l'original, montre que, pour eux aussi, il fallait qu'elle le soit, venant de « spécialistes » qui « savaient ». Seul Legouis s'est aventuré à repérer – sous la forme bénigne de l'erreur d'interprétation, du contresens, etc. – le non-exact, le non « littéral » de cette traduction (qui va pourtant bien au-delà) mais, on l'a vu, sans la mettre en cause dans son projet même.

Et pourtant, il y a *aussi* eu refus. Ce refus est manifesté par le silence de tous ceux qui, critiques de traduction poétique, et de traduction anglaise, n'ont rien écrit ; c'est-à-dire n'ont *pas*

43. Cf. *Les tours de Babel, op. cit.*, pp. 128-130.

signalé cette traduction. Ce silence est assez massif, si l'on considère que les trois seuls critiques qui ont un « nom » sont, dans l'ordre de notoriété décroissante, Jean Grosjean, Pierre Legouis et Albert-Marie Schmidt.

La traduction de Fuzier et Denis a été lue, puisqu'elle s'est progressivement vendue jusqu'à épuisement. Elle a réapparu en 1980, nous dit-on, puis donné son assise au dossier Donne de L'Âge d'Homme (sans qu'apparaisse dans ces cahiers, ni de la part de l'*éditeur*, J.-M. Benoist, ni des autres contribuants, aucune appréciation de leur travail).

Et puis, elle a disparu.

Nous avons parlé d'une traduction qui n'est pas « morte », mais qui « a vécu » et que personne, aujourd'hui, ne peut lire, et cela en un double sens : elle est « introuvable » et elle n'est pas « lisible ». Et nous savons maintenant, au terme de notre trajet, un peu mieux pourquoi.

# BIBLIOGRAPHIE

## OUVRAGES CITÉS


ALAIN, *Système des beaux-arts*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1953.
–, *Propos de littérature*, Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », Paris, 1964.
ARENDT, H., *Essai sur la révolution*, trad. M. Chrestien, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1967.
–, *Condition de l'homme moderne*, trad. G. Fradier, Calmann-Lévy, Paris, 1983.
ARLT, R., *Les sept fous*, avant-propos et traduction A. et I. Berman, Belfond, Paris, 1981/Le Seuil, coll. « Points », 1994.
AULOTTE, R., *Amyot et Plutarque*, Droz, Genève, 1965.
BAILLY, J.-Ch., *Le paradis du sens*, Bourgois, Paris, 1988.
–, *La fin de l'hymne*, Bourgois, coll. « Détroits », Paris, 1991.
BALIBAR, R., *L'institution du français*, PUF, Paris, 1985.
BAUDELAIRE, Ch., *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1951.
BENJAMIN, W., *Mythe et violence*, trad. Maurice de Gandillac, coll. « Dossiers des lettres nouvelles », Denoël, Paris, 1971.
–, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », Paris, 1982.
–, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. P. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, Flammarion, coll. « La Philosophie en effet », Paris, 1986.
BERMAN, A., *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, coll. « Essais », Paris, 1984.
–, « La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain », *in* Berman A., Granel G., Jaulin A., Mailhos G., Meschonnic H., *Les tours de Babel*, Trans-Europ-Repress, Mauvezin, 1985.
BLAKE, W., *Œuvres III*, trad. P. Leyris, Aubier/Flammarion, Paris, 1980.
BONNEFOY, Y., *L'improbable et autres essais*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1980.
–, *Poèmes*, Mercure de France, Paris, 1986.
–, *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, Paris, 1990.
BOURDON, A., *Armand Robin ou La passion du verbe*, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », Paris, 1981.
BOURGUIGNON, A., COTET, P., LAPLANCHE, J., ROBERT, F., *Traduire Freud*, PUF, Paris, 1989.
BRISSET, A., *Sociocritique de la traduction*, Éd. du Préambule, coll. « L'univers des discours », Québec, 1990.

BROCH, H., *La mort de Virgile*, trad. A. Kohn, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », Paris, 1955.
–, *Les irresponsables*, trad. A. R. Picard, Gallimard, coll. « Du monde entier », Paris, 1961.
CAREY, J., *John Donne : Life, Mind and Art*, Faber and Faber, Londres, 1981.
CAYRON, C., *Sésame, pour la traduction*, Le Mascaret, Bordeaux, 1987.
*Chant des chants (Le)*, trad. H. Meschonnic, Gallimard, Paris, 1970.
*Cinq Rouleaux (Les)*, trad. H. Meschonnic, Gallimard, Paris, 1970.
CLAUDEL, P., *Cinq grandes odes*, Gallimard, Paris, 1957.
CURTIUS, E. R., *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, PUF, Paris, 1956.
DANTE, *Œuvres complètes*, trad. A. Pézard, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1965.
–, *De l'éloquence vulgaire*, trad. F. Magne, La Délirante, Paris, 1985.
DAVREU, R., *Jacques Roubaud*, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », Paris, 1985.
DEGUY, M., *Actes*, Gallimard, coll. « Le Chemin », Paris, 1966.
DERRIDA, J., *Schibboleth, pour Paul Celan*, Galilée, Paris, 1986.
D'HULST, L., *Cent ans de théorie française de la traduction – De Batteux à Littré (1748-1847)*, Presses universitaires de Lille, 1990.
DICKINSON, E., *Poèmes*, trad. C. Malroux, Belin, coll. « L'extrême contemporain », Paris, 1989.
DU BELLAY, J., *Les Regrets*, précédé de *Les Antiquités* et suivi de *La Défense et Illustration de la Langue française*, Gallimard, coll. « Poésie », Paris, 1967.
ECKHARDT, Maître, *Œuvres de Maître Eckhardt, Sermons, Traités*, Gallimard, Paris, 1942/1987.
ELLRODT, R., *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*, 3 vol., José Corti, Paris, 1960, rééd. vol. I et II, 1973.
ETKIND, E., *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1982.
FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », Paris, 1966.
FREUD, S., *Œuvres complètes*, sous la direction scientifique de Jean Laplanche, PUF, Paris, 1988 (édition en cours).
*Genèse*, trad. J. Grosjean, Gallimard, Paris, 1987.
GENETTE, G., *Mimologiques, voyage en Cratylie*, Le Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1976.
–, *Palimpsestes*, Le Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1982.
GOETHE, J.W. von, *Poésie et vérité*, trad. P. du Colombier, Aubier, Paris, 1941.
GOLDSCHMIDT, G.-A., *Quand Freud voit la mer*, Buchet-Chastel, Paris, 1988.
GÓNGORA Y ARGOTE, L. de, *Les Solitudes*, trad. Ph. Jaccottet, 1re édition 1960, réédition La Dogana, Genève, 1984.
GRANEL, G., *L'équivoque ontologique de la pensée kantienne*, Gallimard, Paris, 1970.
HEIDEGGER, M., *Essais et conférences*, trad. A. Préau, introduction par J. Beaufret, Paris, Gallimard, 1958, 1980.
–, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier, Gallimard, Paris, 1962.
–, *Erlaüterungen zu Hölderlins Dichtung*, paru sous le titre *Approche de Hölderlin*, trad. H. Corbin, M. Deguy, F. Fédier, J. Launay, Gallimard, Paris, 1962.
–, *Introduction à la métaphysique*, trad. G. Kahn, Gallimard, Paris, 1967.
HOCQUARD, E., ROYET-JOURNOUD, C., *49 + 1 nouveaux poètes américains*, Action Poétique/Un Bureau sur l'Atlantique, coll. « Un bureau sur l'Atlantique », Royaumont, 1991.



HOFMANNSTHAL, H. von, *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, trad. J.-C. Schneider et A. Kohn, Gallimard, Paris, 1980.
–, *Le Livre des amis*, trad. J.-Y. Masson, Maren Sell, Paris, 1990.
HÖLDERLIN, F., *Œuvres*, édition publiée sous la direction de Ph. Jaccottet, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1967.
–, *Hymnes, élégies et autres poèmes*, trad. A. Guerne, Flammarion, Paris, 1983.
HOMÈRE, *L'Odyssée*, trad. Ph. Jaccottet, Club Français du Livre, Paris, 1955 ; FM/La Découverte, Paris, 1982.
HOPKINS, G. M., *Poèmes accompagnés de proses et de dessins*, choix, traduction et introduction de P. Leyris, Le Seuil, Paris, 1957.
–, *Le naufrage du Deutschland*, trad. P. Leyris, Le Seuil, Paris, 1964.
–, *Grandeur de Dieu*, poèmes traduits par J. Mambrino, Granit, Paris, 1980.
–, *De l'origine de la beauté, Poèmes et écrits*, trad. J.-P. Audigier et R. Gallet, Éd. Comp'act, Paris, 1989.
–, *En rythme bondissant (lettres choisies)*, trad. R. Gallet, Obsidiane, Paris, 1989.
HORGUELIN, P.-A., *Anthologie de la manière de traduire*, Linguatech, Montréal, 1981.
JAUSS, H. R., *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », Paris, 1988.
JOYCE, J., *Gens de Dublin*, Plon, Paris, 1982.
LARBAUD, V., *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Gallimard, Paris, 1946.
LOHMANN, J., *Philosophie und Sprachwissenshaft*, Dunker und Humblot, Berlin, 1965.
LUSIGNAN, S., *Parler vulgairement*, Presses de l'université de Montréal, 1986.
LUTHER, M., *Œuvres*, tome VI, Labor et Fides, Genève, 1964.
MALLARMÉ, S., *Igitur, Divagations, Un coup de dé*, Gallimard, Paris, 1976.
MARCEL, J., *Jérôme ou De la traduction*, Léméac, Ottawa, 1990.
MESCHONNIC, H., *Pour la poétique II*, Gallimard, coll. « Le Chemin », Paris, 1973.
–, « Poétique d'un texte de philosophe et de ses traductions : Humboldt, sur la tâche de l'écrivain de l'histoire », *in* Berman A., Granel G., Jaulin A., Mailhos G., Meschonnic H., *Les tours de Babel*, Trans-Europ-Repress, Mauvezin, 1985.
–, *La rime et la vie*, Verdier, Lagrasse, 1989.
MOMIGLIANO, A., *Sagesses barbares*, Gallimard, coll. « Folio/Histoire », Paris, 1991.
MOUNIN, G., *Les belles infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955.
–, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris, 1963.
MUSIL, R., *L'homme sans qualités*, trad. Ph. Jaccottet, Le Seuil, Paris, 1956.
NIETZSCHE, *Le Gai Savoir*, Gallimard, coll. « Folio/Essais », Paris, 1985.
NOVALIS, *Œuvres complètes*, vol. I, trad. A. Guerne, Gallimard, coll. « Du monde entier », Paris, 1975.
ORCEL, M., *Langue mortelle*, annexe « Foscolo, Leopardi et la traduction de l'antique », L'Alphée, Paris, 1987.
PARMÉNIDE, *Le Poème*, fragments traduits par J.-J. Rivière, présenté par J. Beaufret, PUF, coll. « Épiméthée », Paris, 1957.
PASTERNAK, B., *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par M. Aucouturier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1990.
PAZ, O., *Traducción : literatura y literalidad*, Tusquets Editores, Barcelone, 1971.
–, *Lecture et contemplation*, trad. J.-C. Masson, La Délirante, Paris, 1982.
PÉGUY, Ch., *Deuxième Élégie XXX*, Gallimard, Paris, 1955.
PERGNIER, M., *Traduction et traducteurs au Moyen Âge*, Éd. du CNRS, Paris, 1989.
PINDARE, *Œuvres complètes*, trad. J.-P. Savignac, La Différence, Paris, 1990.
PLUTARQUE, *Les Vies des hommes illustres*, tomes I et II, trad. J. Amyot, édité par G. Walter, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1951.

*Poèmes élisabéthains (1525-1650)*, traduits par Ph. de Rothschild, Seghers, Paris, 1969.
*Prophètes (Les)*, trad. Jean Grosjean, Gallimard, Paris, 1955.
RAINE, K., *Isis errante*, trad. F.-X. Jaujard, Granit, « collection du Miroir », Paris, 1978.
–, *Sur un rivage désert*, trad. M.-B. Mesnet et J. Mambrino, Granit, « collection du Miroir », Paris, 1978.
–, *Le premier jour*, trad. F.-X. Jaujard, Granit, « collection du Miroir », Paris, 1980.
RENER, F. M., *Interpretatio : Language and Translation from Cicero to Tytler*, Éd. Rodopi B. V., Amsterdam-Atlanta, 1989.
RICŒUR, P., *Temps et Récit*, tome III, *Le Temps raconté*, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », Paris, 1985.
–, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Le Seuil, coll. « Esprit », Paris, 1986.
RILKE, R. M., *Lettres françaises à Merline*, trad. Ph. Jaccottet, Le Seuil, Paris, 1984.
–, *Chant éloigné*, trad. et postface de J.-Y. Masson, Verdier, Lagrasse, 1990.
RIMBAUD, A., *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Gallimard, coll. « Poésie », Paris, 1991.
ROBIN, A., *Écrits oubliés II*, Éd. Ubacs, Rennes, 1986.
–, *Poésie sans passeport*, Éd. Ubacs, Rennes, 1990.
*Romantiques allemands (Les)*, trad. A. Guerne, Desclée de Brouwer, Paris, 1963.
ROUBAUD, J., *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Ramsay, Paris, 1988.
ROUSSELOT, J., *Poésie et prophétie*, Âge Nouveau, Paris, 1955.
SHAKESPEARE, W., *Hamlet*, trad. Y. Bonnefoy, *in Œuvres complètes de Shakespeare*, Club français du Livre, Paris, 1957-1960/Mercure de France, Paris, 1962 ; nouvelle édition 1988.
–, *Jules César*, trad. Y. Bonnefoy, *in Œuvres complètes de Shakespeare*, Club français du Livre, Paris, 1957-1960/Mercure de France, Paris, 1960.
–, *Poèmes*, avant-propos et traduction J. Fuzier, *in Œuvres complètes* (tome I), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1959.
–, *Le Roi Lear*, trad. Y. Bonnefoy, Mercure de France, Paris, 1965/Gallimard, Folio, 1978.
–, *Roméo et Juliette*, trad. Y. Bonnefoy, Mercure de France, 1968.
–, *Macbeth*, introduction et traduction P. Leyris, Aubier-Montaigne, « Collection Bilingue », Paris, 1977.
SNELL-HORNBY, Mary, *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung (Zur Integrierung von Theorie und Praxis)*, UTB 1415, Francke Verlag, Tübingen, 1986.
SOPHOCLE, *Œdipe à Colone*, trad. B. Bayen, Christian Bourgois éditeur, coll. « Détroits », Paris, 1987.
SPINOZA, *Éthique*, trad. B. Pautrat, Le Seuil, Paris, 1988.
SPITZER, L., *Études de style*, précédé de « Léo Spitzer et la lecture stylistique » par J. Starobinski, trad. E. Kaufholz, A. Coulon, M. Foucault, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1970.
STEINER, G., *Après Babel*, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel des idées », Paris, 1978.
STEVENS, W., *Opus posthumus*, Londres, Faber and Faber, 1990.
THALMANN, « A. W. Schlegel », *A. W. Schlegel 1767-1967*, Internations, Bad Godesberg, 1967.
TOURY, G., *In search of a theory of translation*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel-Aviv University, 1980.



*Troubadours (Les), anthologie bilingue*, introduction, choix et version française de J. Roubaud, Seghers, Paris, 1971.
VALÉRY, P., *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1959.
VINAY, J.-P., DARBELNET, J., *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Éd. Marcel Didier, Paris, 1958, 1977.
VIRGILE, *L'Énéide*, trad. P. Klossowski, Gallimard, Paris, 1964.
YEATS, W. B., *Quarante-cinq poèmes de Yeats*, traduction et introduction Y. Bonnefoy, Hermann, Paris, 1989.
–, *Les cygnes sauvages à Coole*, trad. J.-Y. Masson, Verdier, Lagrasse, 1990.
YOURCENAR, M., *La couronne et la lyre*, Gallimard, Paris, 1979.
ZUBER, R., *Les « belles infidèles » et la formation du goût classique*, Armand Colin, Paris, 1968.

## ARTICLES CITÉS

AULOTTE, R., « Jacques Amyot, traducteur courtois », *in Revue des sciences humaines*, José Corti, Paris, avril-juin 1959.
BELMONT, G., « Table ronde : traduction prosaïque ou traduction prosodique ? », *in Encrages*, nº 4-5, « Poésie/Traduction », Université de Paris VIII, 1980.
BERMAN, A., Recension de la traduction de *Macounaïma*, de M. de Andrade, par J. Thiériot, *in NRF*, nº 326, Gallimard, Paris, 1980.
–, « Critique, commentaire et traduction (Quelques réflexions à partir de Benjamin et Blanchot) », *in Po&sie*, nº 37, Belin, Paris, 1986.
–, « La traduction et ses discours », *in Confrontation*, nº 16, Aubier, Paris, automne 1986.
–, « Les systèmes d'aide publique à la traduction en Europe », *in Encrages*, nº 17, « Journées européennes de la traduction professionnelle », Université de Paris VIII, 1987.
–, « De la translation à la traduction », *in TTR*, vol. I, nº 1, université de Québec à Trois-Rivières, Québec, 1988.
–, « Tradition-translation-traduction », *in Po&sie*, nº 47, Belin, Paris, 1988.
–, Observations sur la traduction des *Œuvres complètes* de Freud aux PUF, *in Cinquièmes assises de la traduction littéraire*, ATLAS/Actes Sud, 1989.
BRISSET, A., « Poésie : le sens en effet, étude d'un translème », *in META*, 29, nº 3, Les Presses de l'Université de Montréal, sept. 1984.
CARROLL, L., « Ye carpette knyghte », « Le Chevalier Mate-Tapis », trad. A. Artaud, *Cahiers du Sud*, Paris, nº 287, 1948.
*Change*, nº 19, « La traduction en jeu », Seghers-Laffont, Paris, 1974.
DAYRE, É., « Thomas de Quincey : la mer n'est pourtant pas si sublime qu'on pourrait d'abord se l'imaginer... (Sur le vacancier romantique : théorie de la digression) », *in Po&sie*, nº 54, Belin, Paris, 4e trimestre 1990.
FUZIER, J., « John Donne et la formalité de l'essence – Essai d'interprétation prosodique et rhétorique du Sonnet sacré XIV », *in John Donne*, L'Âge d'Homme, coll. « Les Dossiers H », Lausanne, 1983.
GENTILE, G., « Du tort et du droit des traductions », trad. Ch. Alunni, *in Cahiers du Collège international de philosophie*, nº 6, Osiris, Paris, 1983.
GOUX, J.-P., « Un peu faute de façon », *in Recueil*, nº 1, Éd. Qui Vive, Mareuil-sur-Mauldre, 1984.

GRESSET, M., « Le "Parce que" chez Faulkner et le "Donc" chez Beckett », *in Les Lettres nouvelles*, Julliard, Paris, nov. 1961.
–, « De la traduction de la métaphore littéraire à la traduction comme métaphore de l'écriture », *Revue française d'études américaines*, nº 18, 1983.
KHATIBI, A., « De la bi-langue », *in Écritures*, publication des Actes du Colloque de l'Université de Paris 7 (UER de Textes & Documents), avril 1980, par Anne-Marie Christin, Éd. Le Sycomore.
LADMIRAL, J.-R., « Pour une théologie de la traduction », *in TTR*, vol. III, nº 2, université du Québec à Trois-Rivières, 1990.
LEYRIS, P., « Une posture », *in L'Âne*, nº 4 (« Confessions de traducteurs »), février-mars 1982, Paris.
–, « Notes sur un poème de Hardy traduit par Valéry », *in Palimpsestes*, nº 2 (« Traduire la poésie »), Publications de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1990.
MARTEAU, R., *in Recueil*, nº 2, Éd. Qui Vive, Mareuil-sur-Mauldre, 1985.
MASSON, J.-Y., « Territoire de Babel. Aphorismes », *in Corps écrit*, nº 36 (« Babel ou la diversité des langues »), PUF, Paris, déc. 1990.
NAÏS, H., « Traduction et imitation chez quelques poètes du XVIe siècle », *in Revue des sciences humaines*, nº 180, 4e trim. 1980.
PAEPCKE, C.F., « Textverstehen-Textübersetzen-Übersetzungskritik », *in* M. Snell-Hornby, *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung (Zur Integrierung von Theorie und Praxis)*, UTB 1415, Francke Verlag, Tübingen, 1986.
RÄKEL, H-H.S., « Die sache selbs, der sprachen art, ein christlich hertz » (« Les principes d'une théorie de la traduction selon Martin Luther »), *in TTR*, vol. III, nº 2, université du Québec à Trois-Rivières, 1990.
RISSET, J., « Joyce traduit par Joyce », *in Tel Quel* L. V., Le Seuil, Paris, 1973.
ROUBAUD, J., « Le silence de la mathématique jusqu'au fond de la langue, poésie », *in Po&sie*, nº 10, Belin, Paris, 1979.
SHELLEY, *Lettre à Maria Gisborne*, trad. J. Roubaud, *in Po&sie*, nº 16, Belin, Paris, 1981.
SIMON, J., « Goethe sur le langage », *in Po&sie*, nº 57, Belin, Paris, 3e trim. 1991.
SIMON, Sh., « L'erreur en traduction », *in TTR*, vol. II, nº 2, 2e semestre 1989.
TOURY, G., « The translator as a nonconformist-to-be, or : How to train translators so as to violate transnational norms », *in Angewandte Übersetzungswissenschaft (Internationales Übersetzungswissenschaftliches Kolloquium an der Wirtschaftsuniversität Arhus/Dänemark, 1980)*, Éd. Sven Olaf Poulsed et Wolfram Wilss, Arhus/Dänemark, 1980.
VENTURINI, J., « Traité de la poésie, extraits », *in Po&sie*, nº 40, 1988.

## INTRODUCTIONS, PRÉFACES OU POSTFACES DE TRADUCTEURS

BAYEN, B., « Le génie du lieu », *in* Sophocle, *Œdipe à Colone*, trad. B. Bayen, Christian Bourgois éditeur, coll. « Détroits », Paris, 1987.
BERMAN, A. et I., « Avant-propos des traducteurs », *in* Roberto Arlt, *Les sept fous*, trad. A. et I. Berman, Belfond, Paris, 1981/Le Seuil, coll. « Points », 1994.
BONNEFOY, Y., « Idée de la traduction » (postface), *in* Shakespeare, *Hamlet*, trad. Y. Bonnefoy, Mercure de France, Paris, 1962.



–, « Introduction », *in Quarante-cinq poèmes de Yeats*, suivis de *La Résurrection*, trad. Y. Bonnefoy, Hermann, Paris, 1989.
BRUNET, Ph., « Avant-propos », *in* Sappho, *Poèmes et fragments*, trad. Ph. Brunet, L'Âge d'Homme, Paris, 1991.
CHATEAUBRIAND, F.-R. de, « Remarques » (à propos de la traduction de Milton), *in* John Milton, *Le Paradis Perdu*, trad. F.-R. de Chateaubriand, Belin, coll. « Littérature et politique », Paris, 1990. Publié antérieurement *in Po&sie*, nº 23, Belin, Paris, 1982.
DÉPRATS, J.-M., « La traduction : le tissu des mots », *in* Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, trad. J.-M. Déprats, Comédie-Française/Sand, Paris, 1987.
FUZIER, J., « Avant-propos », *in* Shakespeare, *Poèmes*, trad. J. Fuzier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1959.
GRANEL, G., « Introduction », *in* Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser ?*, trad. A. Becker et G. Granel, PUF, coll. « Épiméthée », Paris, 1959.
GROSJEAN, J., « Note du traducteur », *in Genèse*, trad. J. Grosjean, Gallimard, Paris, 1987.
GUERNE, A., « Introduction : Novalis ou la vocation d'éternité », *in* Novalis, *Œuvres complètes*, vol. I, trad. A. Guerne, Gallimard, coll. « Du monde entier », Paris, 1975.
JACCOTTET, Ph., « Note sur la traduction », *in* Homère, *L'Odyssée*, trad. Ph. Jaccottet, FM/La Découverte, Paris, 1982.
LEYRIS, P., « Pourquoi retraduire Shakespeare ? », *in Œuvres complètes de Shakespeare*, Club Français du Livre, « Formes et reflets », Paris, 1954.
MESCHONNIC, H., « Pour une poétique de la traduction », *in Les cinq rouleaux*, trad. H. Meschonnic, Gallimard, Paris, 1970.
ROTHSCHILD, Ph. de, « Mots sur moi », *in Poèmes élisabéthains (1525-1650)*, trad. Ph. de Rothschild, Seghers, Paris, 1969.
ROUBAUD, J., « Introduction », *in Les troubadours*, trad. J. Roubaud, Seghers, coll. « P.S. », Paris, 1971.
SAVIGNAC, J.-P., « Préface », *in* Pindare, *Œuvres complètes*, trad. J.-P. Savignac, La Différence, Paris, 1990.
VALÉRY, P., « Variations sur *Les Bucoliques* » (trad. par P. Valéry), *in* P. Valéry, *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1959.

## AUTOUR DE JOHN DONNE

DONNE, J., *Poèmes choisis*, trad. P. Legouis, Aubier, « Collection bilingue des classiques étrangers », Paris, 1955.
*Poèmes de John Donne*, préfacé par J.-R. Poisson et traduit par J. Fuzier et Y. Denis, Gallimard, Paris, 1962.
*Elegie XIX, Going to bed*, trad. A. Morel, *in Navire d'Argent*, nº 1, 1925.
*Elegie XIX, Going to bed*, trad. O. Paz, *in Traducción : literatura y literalidad*, Tusquets Editores, Barcelone, 1971.
*A Hymne to Christ, at the Authors last going into Germany*, et *Hymne to God my God, in my sicknesse*, trad. Y. Bonnefoy, *in Palimpsestes*, nº 2, « Traduire la poésie », Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990.
ROTHSCHILD, Ph. de, *Poèmes élisabéthains (1525-1650)*, Seghers, Paris, 1969. Poèmes de J. Donne traduits dans l'anthologie : *The good-morrow ; the Indifferent ; The*

*Baite ; A lecture upon the Shadow ; Aire and Angels ; The Expiration ;* et le sonnet XIV : *Batter my heart, three-person'd God.*
CAREY, J., *John Donne : Life, Mind and Art,* Faber and Faber, Londres, 1981. (Un chapitre de cet ouvrage a été traduit par C. Minière sous le titre « Au sujet de John Donne », *in Po&sie,* n° 45, Belin, Paris, 1988.)
ELLRODT, R., *L'Inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais,* 3 vol., José Corti, Paris, 1960. Rééd. vol. I et II, 1973. (Voir *in* vol. I : « John Donne et les poètes de la tradition chrétienne ».)
GROS, L.-G., *John Donne,* Seghers, Paris, 1964.
GROSJEAN, J., Recension de la traduction des *Poèmes de John Donne* par J. Fuzier et Y. Denis, *NRF,* Gallimard, Paris, mai 1962.
LEGOUIS, P., « Sur une traduction en vers de Donne », *Études anglaises,* XVI$^{e}$ année, n° 2, Didier, Paris, avril-juin 1963.
*John Donne,* L'Âge d'Homme, coll. « Les Dossiers H », Lausanne, 1983. (Articles et traductions de quelques poèmes de J. Donne, parmi lesquels : *A nocturnall upon* S. Lucies *day, Being the shortest day,* trad. R. Ellrodt et *Elegie XIX, Going to bed,* trad. Ph. de Rothschild.)

Parus depuis novembre 1991 :

*Poèmes de John Donne,* trad. J. Fuzier et Y. Denis, Gallimard, réédition, coll. « Poésie », décembre 1991.
DONNE, J., *Poésie,* trad. R. Ellrodt, Éd. Imprimerie nationale, 1993.
–, *Trois des derniers poèmes,* trad. Y. Bonnefoy *(A Hymne to Christ, at the Authors last going into Germany ; A Hymne to God the father* et *Hymne to God my God, in my sicknesse),* Éd. Thierry Bouchard/Yves Prié, 1994.

# INDEX

## DU MÊME AUTEUR

L'ÉPREUVE DE L'ÉTRANGER, coll. « Essais », Gallimard, Paris, 1984 (à paraître en coll. Tel).

LES TOURS DE BABEL (ouvrage collectif) : « La traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain », Éd. Trans-Europ-Repress, Mauvezin, 1985.

TRADUCTION ET RECHERCHE SCIENTIFIQUE, Éd. DIXIT-CIREEL, Paris, 1986.

LETTRES À FOUAD EL-ETR SUR LE ROMANTISME ALLEMAND, Éd. La Délirante, Paris, 1991.

JACQUES AMYOT, TRADUCTEUR FRANÇAIS (à paraître).

TRADUIRE BENJAMIN (à paraître).